театарски гласник

18

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 18

ДЕКЕМВРИ, 1981

СКОПЈЕ

СОДРЖИНА

Душан Хр. Константинов

ДАМЈАН ГРУЕВ КАКО ДРАМАТУРГ, АРТИСТ И СЦЕНОГРАФ — — — — 3

Радослав Лазиќ

Разговор со Љубиша Георгиевски: РЕЖИЈА — СОН — — — — — — — — 4—26

Милан Ѓурчинов

НОВИ ФУНКЦИИ НА ДРАМСКИОТ ТЕКСТ — — — — — — — — 27—29

200 „БОЛВИ" — — — — — — — — 29

Ристо Лазоски-Гиче

НЀ ВИКАА „РАЦИНОВЦИ" — — — 30—31

МИРКО СТЕФАНОВСКИ (1921—1981) — 32—35

(Иван Ивановски, Илхами Емин, Љутфи Сејфула, Мухамет Шерифи и Џеват Лимани)

Иван Ивановски

ПОЧИНА ГОЛЕМИОТ ТЕАТАРСКИ ЕРУДИТ ХУГО КЛАЈН — — — — 36

Томислав Османли

МЕДИУМСКОТО ОДРЕДУВАЊЕ НА ОДНОСОТ ФИЛМ — ТЕАТАР — — — 37—38

Иван Ивановски

КОСТИМОГРАФСКАТА УМЕТНОСТ НА РАДА ПЕТРОВА-МАЛКИЌ — — — 38—40

Ристо Стефановски

ТЕАТАРОТ ВО МАНАСТИРИТЕ — — 41—42

Ристо Стефановски

Кон крајот на XIX и во почетокот на XX век

ГОСТУВАЊАТА НА СОФИСКИОТ И БЕЛГРАДСКИОТ ТЕАТАР ВО МАКЕДОНИЈА — — — — — — — — 42—46

ДОСТОЕВСКИ КАКО ДРАМАТУРГ И АРТИСТ — — — — — — — — — 47

Харалампие Поленаковиќ

ДРАМИТЕ НА ИВО ВОЈНОВИЌ ВО МАКЕДОНИЈА — — — — — — — — 48—49

ГОСТУВАЊА: ЗА „БРКОТНИЦИ" ВО ЗАГРЕБ — — — — — — — — — 50

ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО... — — — — 51

РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ — — — — — — — — — — 52—58

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ:

Блаже Алексоски, Мехди Бајрактари, Петре Бакевски, Георги Божиков, Ниче Василев, Димитар Гешоски, Дарко Дамески, Ацо Дуковски, Иван Ивановски (заменик претседател), Васил Иљоски, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Лилјана Мазева, Тодор Максимов, Џемаил Максут, Наџи Ндоци, Благоја Николов, Димитрие Османли, Томислав Османли, Јордан Плевнеш, Харалампие Поленаковиќ (претседател), Хисен Рамадани, Захарија Смаќоски, Томислав Спасовски, Димитар Станковски, Ристо Стефановски, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

РЕДАКЦИЈА:

Ристо Стефановски (одговорен уредник), Витомир Митевски (уредник), Ацо Алексиев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Лила, Владимир Милчин, Горан Стефановски и Слободан Унковски.

Лектор: Јелица Инадеска

Овој број го подготви Славко Маринковиќ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Цена: 10 динари (двоброј 20 динари)

Жиро—сметка: 40100-603-149

Адреса: ДРАМСКИ ТЕАТАР, Шекспирова 15, 91000 Скопје

(За Театарски гласник)

Печати: Графички завод „Гоце Делчев" — Скопје

Тираж: 1.000 примероци

Издава: Драмски театар — Скопје

Дамјан Груев како драматург, артист и сценограф

(По повод неговата херојска гибел над селето Русиново пред 75 години)

Душан Хр. КОНСТАНТИНОВ

Дамјан Груев знаеше вонредно добро, како и многу други големи револуционери воопшто, колку е силна и значајна и пишаната и живата реч за поуспешно и побрзо револуционирање на широките народни средини. Имено затоа ги ценеше и беседничките добра **(а и самиот беше блескав говорник)** и уметничката и народната книжевност, но и живата непосредна, влијателна сценска — драмска реч.

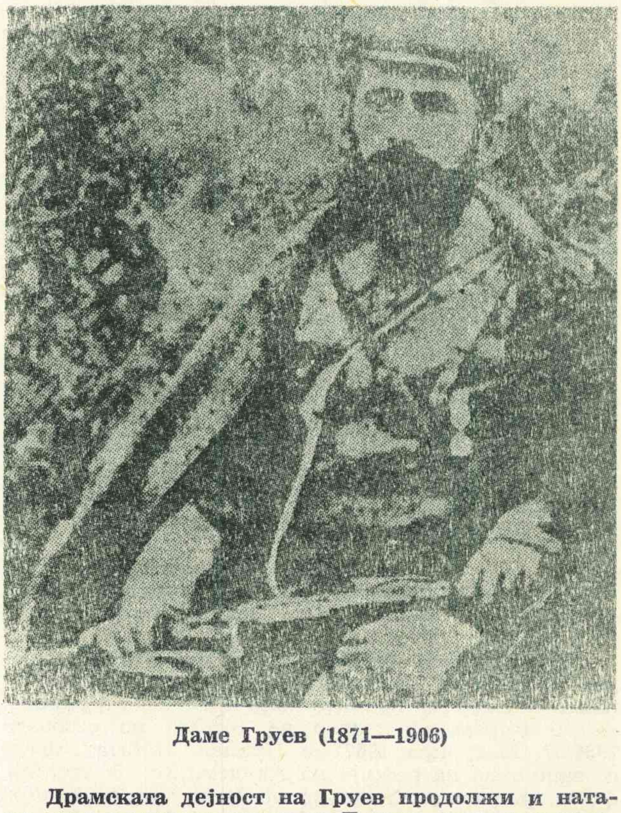
Груев, како и Делчев, согледуваше — во тогашните услови на сестрано робување под суровата власт на османските султани — дека ќе биде вонредно тешко да се отстрани ропскиот дух од психата на угнетуваниот, уништуваниот и измачуваниот роден народ и да се замени со јасно изразен револуционерен, бунтовнички и слободољубив дух, Беше свесен дека за постигањето на таа состојба и на висок степен на самосвест за бесконечните и притаени можности на сопствените сили, ќе треба да се работи долго и упорно, непрекинато и систематски со помош на апсолутно сите средства со коишто располагаат вистинските револуционери. **Сметаше дека драмската уметност зазема мошне значајно место во таа област.** Затоа во текот на своите први практични револуционерни дејности во Македонија, по излегувањето од софискиот затвор, **се зафати и со организирање на драмски групи и самодејности,** како моќно средство за освестувањето на народот и за неговото привлекување во револуционерните врутоци.

Во 1891 беше учител во родното Смилево. **Тогаш основа таму аматерска драмска група, составена од соучители и напредни младинци.** Бидејќи групата не располагаше со драмски текстови, Груев се појави и како **практичен драматург, па самиот изврши драматизација на една македонска народна приказна за Итар Пејо.** Праизведбата на неговата драматизација на народниот текст беше дадена во 1892. за време на божикниот одмор на учениците и учителите. **Груев ја изработи и сценографијата, што воопшто не е чудно кога се знае дека мнозинството Мијаци имаат голема дарба и вонреден усет за музичката и ликовната уметност.**

Следната година, 1892/93, веќе е учител во Прилеп каде станува најблизок пријател и истомисленик на малку повозрасниот револуционерен девственик **Пере Тошев.** Двајцата станаа главни носители на сите вонучилишни културни дејности за постепено и квалитетно издигање на општото културно ниво на прилепчани. И во Прилеп веќе дејствуваше драмска група, во која глумеа и **Пере и Даме.**

На почетокот на учебната 1894/95 Груев е учител во родољубивиот Штип. Располагајќи веќе со неопходното искуство за практичната работа со драмски самодејности, Даме и во Штип создаде таква група, во која се вклучија и други млади и напредни учители. Тогаш, пристигна таму и **Гоце Делчев,** кој се спријатели веднаш и за секогаш со смилевскиот револуционер и се смести во неговиот стан од две простории. Со нив живееше и Туше Дели Иванов.

Тројката, вклучена во Македонската револуционерна организација, си постави за задача да го претвори Штип во прва вистинска револуционерна тврдина во внатрешноста на Македонија, вон седиштето на Централниот комитет (Солун). За остварување на замислата ја ползуваа со голем успех и драмската група. Тука, во Штип, за првпат почнаа да подготвуваат драмски творби со отворена бунтовничка содржина (од Шилер, потоа од некои бугарски автори и од други — работа што заслужува дополнително истражување). Штипјани ја сфаќаа јасно секоја револуционерна порака од драмската сцена, па крајот на претставата го поздравуваа со бурни ракоплескања и се враќаа дома со зголемено чувство на вистинско родољубие. Содржината ги принудуваше да размислуваат за виденото и чуеното, а тоа пак им помагаше полесно да ја прифатат революционерната идеја.



Даме Груев (1871—1906)

Драмската дејност на Груев продолжи и натаму, кога учителствуваше во Битола, каде напоредно со својата основна револуционерна и организаторска работа, не прекина да помага и како сценограф и како драматург (сега веќе при избор на драмските текстови).

Режисерите за режијата

Радослав Лазиќ: разговор со Љубиша Георгиевски за уметноста на режијата

РЕЖИЈА — СОН

Ние сме материја од која се прави сонот и нашиот мал живот со сон ни е обиколен

Шекспир, „Бура", IV чин

Извор ми е детската ноќ далечна. Станува збор за сонот. Еден паралелен тек сништа го следи нашиот свесен живот како некоја сцена уште од раното детство

Блаже Конески

(...) Не изгледа дека на Георгиевски писателите му се нешто повеќе отколку п о в о д за неговите „противречни" поп-замисли. Неговите претстави почнуваат силно, гласно, жестоко: огромна ламба се ниша поливајќи го гледалиштето со неподнослива светлина, додека вознемирениот мрак на сцената го исполнуваат бурни караници. Или: огромно косо огледало во кое целото дејство се повторува на неколку кружни огледала кои се вртат и „ги мелат" сите лица на сцената; одекнува музика на стравотна дискотека... Имате чувство дека во претставите на овој инвентивен но незаузден режисер со своето прво решение, со првиот скок ќе определи, би рекол, недостижна цел која потоа низ целата представа се обидува да ја достигне...

И Георгиевски е еден од оние режисери кои не можат да го допрат драмското дело или претстава додека не го наслутат просторот во кој ќе биде одиграна. Тој простор, материјализиран во сценографија (и актерска игра), подложен е на постојан притисок: дејствието во неа мора да се вткае по секоја цена, отпаѓаат зборовите, оштетените меса, првобитените знаци на просторот — режијата и сценографијата се поистоветуваат.

На Георгиевски му се чини дека светот е огромен стилски метеж: такви му се градовите, таков е човекот, таков му е театарот. И токму во тој галиматијас тој ја гледа шансата да прави стилски неусогласен, но полнокрвен, занимлив и избувлив театар во кого е можно сè она што минува низ неговата глава. Зошто да не речеме: нè восхитува театарската „лудост" во која има систем...

Боро Драшковиќ, **„Лавиринт"**, Режисерски белешки, Стерино позорје, Нови Сад, 1980 стр. 130—131.

РЕЖИСЕРОТ ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ* е роден 1937 година во Битола. Со работа во професионален театар има почнато како артист „натуршчик" — во Народниот театар во Битола во сезоната 1956/57. Матурира 1957 во Прилеп. Истата година се запишува на режија на Академијата за тетатар, филм, радио и телевизија во Белград. Дипломира 1961 во класата на проф. Вјекослав Африќ. Започнува да работи во Надодниот театар во Битола, а потоа преминува во Драмскиот театар во Скопје. Сега е професор по актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Досега режирал (до 1981) околу шеесет театарски претстави, три кратки, четири играни филма и четири ТВ драми. За ТВ има снимено околу десет од своите претстави.

Љубиша Георгиевски

Има напишано пет филмски сценарија, има направено десетина сценографии а во 1978 ја објави книгата „СВЕТ-СОН" составена од есеи од областа на естетиката на театарот. Преведува драмски текстови од српско-хрватски, романски и англиски јазик.

Неговите претстави и филмови учествуваат на бројни фестивали: Филмските фестивали Москва, и Мамаја, Филмскиот фестивал во Пула, БИТЕФ, Интернационалниот фестивал на источно-европската драма во Полска, на Стериното позорје, на МЕСС, на Фестивалот „Јоаким Вуиќ", на Игрите „Војдан Чернодрински", на средбите на Босанско-херцеговските театри во Јајце, на Деновите на хрватскиот театар, на Борштниковите средби, на Малиот одар во Нова Горица, на Дубровничките летни игри, на Слободиште итн.

На овие фестивали има добиено преку дваесет награди, од кои најзначајни ги смета Стериините награди и шесте златни ловорови венци за режија на Малите експериментални сцени во Сараево.

Режирал во Полска и Романија.

Неговите претстави со голем успех гостувале во Москва, Виена, Букурешт, Софија, Варшава, Краков, Прага, како и низ цела Југославија.

Студентите по актерска игра кои завршија во неговата класа веќе даваат значајни резултати во македонскиот театар и филм. Некои од нив се носители на значајни југословенски филмски и телевизиски награди.

---

* Стериина награда за режија 1981.

Неговите есеи од „СВЕТ-СОН“ се скоро сите преведени на српско-хрватски и објавени во различни списанија.

Има учествувано како член на југословенски делегации на Светскиот конгрес на естетичари во Дубровник. Неговиот реферат со основната теза — за естетиката како теорија на слободата сега се преведува на повеќе светски јазици.

Има режирано во сите републики и покраини (освен Црна Гора).

Неговите претстави се играни на македонски, српскохрватски, словенечки, албански, турски, полски и романски јазик.

Режирал во повеќе од дваесет театри во земјава и во странство.

Во земјава има поставено повеќе од 34 домашни драмски текстови и драматизации, а од тоа 24 праизведби.

Режирал дваесет и два југословенски писатели, од кои 6 македонски, 5 српски, 5 босанско-херцеговски, 2 хрватски, 2 словенечки и 2 албански писатели.

Режирал 13 современи светски писатели и тоа: 3 Французи, 3 Англичани, 2 Американци, 1 Швајцарец, 1 Италијанец, 1 Полјак и 2 Романци.

Ги режирал и следниве класични драмски текстови: „Тројанки“ од Еврипид-Сартр, „Хамлет“ од Шекспир, „Дон Жуан“ од Молиер и „Мандрагола“ од Макијавели.

● Објаснете го феноменот на режијата. Што е за вас режијата?

— Сите елементи на претставата-сон: актерот, публиката, време-просторот, тишината, музиката, сценографијата, костимографијата, осветлувањето... сите тие во принцип се рамноправни. При тоа, актерот мора да се смета, или мора да биде primus inter pares. Проблемот почнува таму каде што сите наброени елементи, по својата сопствена творечка придода, тежат кон својата сопствена целина, а со тоа и кон доминација над другите. Тоа е сосема природно. Но, што би се случило со претставата која на волшебен начин би допуштила секому од нив — целина или доминација!? Тоа е сепак невозможно. Значи, сите тие елементи мораат да останат недовршени, отворени и прилагодени за соработка еден со друг. Со други зборови, тие се мртви секој за себе: и можат да живеат или сите заедно (без оглед дали ќе живеат во согласност или во конфликт) или никако поинаку. Тие се однесуваат, или се присилени да се однесуваат, како колективен субјект! Моќта која ги соединува, која ги држи заедно, правејќи притоа наизменични неправди спрема еден или спрема друг, од случај до случај, фасцинацијата, која ги тера од срце да си подадат рака еден на друг, да работат за целината, а притоа да не се чувствуваат отуѓено — тоа би било режија. И секако уште многу нешта. Режијата е, значи интелигентна грешка, која многу жртвува за да овозможи постоење на целината, вибрирање на *тишината*. И не само интелигентна грешка, туку таа е понекогаш и грешка која се прави интуитивно. Се вели дека постои ѓеврек. И дупка во ѓеврекот. Сите го сакаат ѓеврекот. Никој дупката. Режијата е, значи, дупката во ѓеврекот. Таа е кружна, личи на нула, но само благодарејќи на неа постои ѓеврекот. А како би постоел ѓеврек без дупка?

● Кој е режисер?

— Според старите преданија, запишани во Талмуд, постојат четири вида луѓе: оние кои велат: моето е мое, твоето е твое; оние кои велат: моето е мое, а твоето мое; оние кои велат: моето е твое, а твоето мое; и на крајот, оние кои велат: моето е твое а твоето твое! Последниов вид на луѓе се веројатно — светци. Таков мора да биде режисерот. Одречувајќи се од сè, тој знае дека пак му припаѓа — сè! Секако, дека овде зборувам за суштината на режисерската личност. Неговите нужни мимикрии се нешто друго. За нив ќе стане подоцна збор. Човековата рака, на крајот на краиштата, има само две значења, без оглед како е поставена: таа зема или дава. Режисерот има рака, која дава. Светец или шаман. Тој се занимава со чудеса, сонува и истовремено ги толкува соновите. Тој работи со група крајно сензибилни и умни луѓе. Таквата сјајна група на луѓе треба да му *поверува*. Кој ќе му поверува на човекот, кој нема што да даде, дури и кога сосема јасно се гледа дека сака да *даде*. Режисерот — тоа е чудна моќ. Моќ, која не сака ништо за себе, заради тоа е фасцинантна во денешно време, во кое луѓето ги сфатија конечно ужасите на моќта како таква. Незлоупотребената моќ, меѓу другото, секогаш била фасцинација на човештвото, а денес таа е единствената шанса за опстанок. Режисерот е посебен вид човек. Тој во стварноста е несфатлив човек, кој бара потписи на бланко меница и кој ги добива! Тој е лабораторија која *страдањето* го претвора во *милост*. Суштината на режисерот за мене, најдобро е изразена во третиот чин на Бондовиот „Лир“. Во третиот чин Лир е режисер.

● Каде треба да се бара потеклото на режијата?

— Според нашите денешни сознанија за технологијата за правење на претставата, режисерот од секогаш постоел. Се разбира, не се викал така. И можеби немал такви компетенции. Под притисокот на сè поголем број сознанија, под лавината на информации, со експлозијата на целокупната технологија, се појавила потребата за *одделување* на режисерот од другите во театарот. Целината, односно потребата за неа, е родител на режисерот. Потеклото? Првите врачеви биле режисери par excellence. Првиот човек, кој го сторил првото дејствие, физичко или ментално, а при тоа немал во вид најдиректна, најфункционална корист од таквото дејство, во него треба да се бара потеклото на режисерот. Потоа дошле врачеви, попови... Некој морал прв да се уплаши од вистинската, пролеана крв, која секогаш била прогласена за кауза на самиот опстанок, па со самото тоа и оправдувана до денешниот пароксизам за утилитарноста на мислењето, за да ја почувствува потребата да ја замени со лажна, театарска! И да ја покажува на другите во најчовечката од сите можни надежи: дека и некој друг ќе се плаши. Можеби некој ја имал среќата и општото сожалување на другите да не порасне сосема, и да посака да се игра? Секако дека некој прв насетил дека воопшто не вреди да се порасне. Зашто, другите луѓе не се деца кои пораснале. Тие се нешто *друго*. Во него треба да се бара потеклото на режисерот. Другите морале да му поверуваат, на кратко. Додека трае играта, секако. Потоа сите пораснале, а со тоа ја заборавиле играта и сомилоста и отишле да јадат, значи да убијат некого за да му ја земат храната. Потоа тоа го запишале. Сите. Ја славеле победата на полниот стомак. Потребно било да се запомни ситоста. Во слава на помнењето се појавил записот. Текстот. Потребно било пак да се режира. Оваа втора режија била многу полоша. И сè така до денес. Целиот труд е во тоа да се сетиме за потеклото на самото творење. Дали е тоа во слава на опстанокот? Зошто денешната театарска и филмска крв „Professional

blood max factor" made in Hollywood мириса на розово масло? Тоа е секако и заради удобноста на актерот, или можеби заради контрастот и мирната совест!

Каква е природата на режијата и режисерското творештво?

— Театарот е свет-сон.

— Претставата на режисерот му се објавува. Тоа е мое ретко искуство. Дотолку е подрагоцено. Зашто, ние за жал често работиме претстави кои се во вид на занает. Тоа се банални искуства и за нив не би сакал да пишувам. Значи, објавување. Реткост. Зашто, не може да се порача, да се испровоцира! Но, тоа не е нешто сосем необјасниво, зашто мора да доаѓа од некаква внатрешна потреба. Морам да имам барем една проба дневно. Таа е како воздух, храна. Ако не, тогаш тој ден е избришан од календарот на автентичното постоење. Објавувањето најповеќе ми личи на сон и тоа кога прави вакви, нејаки обиди да досегнам до некакви законитости на тоа објавување. Зашто, за сонот се знае малку, но и тоа малку може некаде да доведе. Всушност, од секогаш било така: со мал извор на светлина, со една свеќа може да се оди против мракот, може да го допирнеме, па спрема тоа може да се произведе енергија. Големите светла се празни, затоа што се прават како и помпезни светла го истеруваат мракот, а всушност не го допираат, зашто му се плашат. Тоа се големи патокази на човештвото на патот на неговото бегство од себе. Кога човекот сака да се приближи на самиот себе, а театарот е тоа (или пак не е ништо) малите, трпеливи, нежни светла се далеку попримерни. Ете, заради тоа таквото објавување јас го викам — сон. Тој сон може да биде фокус, кој ги прекршува одеднаш сега и овде соновите на сите цивилизации одеднаш, или, фокус низ чие прекршување мора да помине секој пат кон себе самиот. Инаку, борбата за опстанок е технохогија. Но, таа скапо се плаќа. Цената е позната. Илузијата на човековата моќ, во однос на светот што го опколува, се плаќа со трезнење и соочување со застрашувачката вистина: човекот сѐ помалку владее со себе. Тој е механизиран во сѐ. Освен во сонот. Ако театарот е свет-сон, мислам, ако тоа му е овозможено, или уште подобро, ако тоа сам себе си го овозможи, тогаш тоа не е само халуциноген дериват или отпадок на технолосијата, фрлен на ѓубриштето на непотребните предмети, како што е на пример човековиот дух, туку нешто повеќе: предизвик на сите човекови порази, залог на неговото постоење вон утилитарните програми и схеми. Зашто, технологијата за човекот е збир од корисни машини, кои го припитомуваат неговиот свет за него самиот, а при тоа во еднаква мера го припитомуваат и него самиот и го претвораат во средство. Сонот е нешто друго. И не е ништо друго истовремено. Сонот врзан за свет на нужности, но истовремето е и одразен од него. Во сонот може да се падне од дваесетти кат и да се остане жив. При тоа, сисурн сум, искуството на стравот е многу поинтензивно од искуството на реалното паѓање. Науката всушност, против својот интерес покажа дека сонот не може компјутерски да се програмира, (експериментите го сакаат токму спротивното) ниту да се сведе на било кој начин на некоја алгоритамска мисла. А сепак не е хаос. Сонот е покрај сѐ-Космос. Во таквиот космос, Меѓутоа, тешко ни е да воспоставиме еден уверлив ordo et conexio idearum et rerum. Тоа значи дека тешко владееме со него. И тоа е добро. Зашто, кога би завладеале со него сосема суверено, тогаш би владееле и би го расипале со својата недостојна власт. Затоа светот на театарот како и светот на сонот се објавува сам. Се разбира на праведните. На уметнички праведните, за да нема заблуди. Зашто, да се биде уметнички праведник тоа значи повеќе од етика. Повеќе од етика, зашто етиката се однесува на светот на нужности, а светот-сон или театарот е и од онаа страна на светот на нужности. Тоа е трансгресија на тој свет и укинување на човековата неслобода par excellence.

Секако тешко е да се нарече свет или Космос, зашто Космосот подразбира одреден финалитет. Меѓутоа, светот на театарот не може, за среќа, дури и кога ние би сакале (а најголемиот дел од нас, за жал, токму тоа и го сака), да има одреден финалитет однапред, само за љубов на разумот, кој сака по секоја цена да остане во својот фуокционалистички свет, зашто тогаш стануваме жртви на есхатолошкото, што е во тотална противречност со природата на театарот или светот-сон. Значи, светот отворен и непредвидлив, промашениот свет по секоја цена сака да мисли функционалистички. Балканските духови тука сигурно се смешкаат со прашањето: заради што сето тоа тогаш? Џугашвилските духови, се грчат, заканувајќи ни се со ларпурларистички застранувања. Но, ако. Сето тоа е само asylum ignorantiae кој им допушта прогонување. Ние сме далеку од ларпурлартизмот со самото тоа што ни се објавува еден свет без финалитет и есхатолошки вредности, со самото тоа што сонуваме со причина. Таа причина е нашето незадоволство и нашата храброст да признаеме дека не живееме „во најдобриот од сите светови". Како што секоја цивилизација и секое општество заслужуваат нужности, кои водат до нивниот финалитет, исто така заслужуваат и свои сонови. Или: исто така и поединецот и општеството или целата цивилизација можат да имаат убави или грди сништа. И тоа не е случајно како што нам ни се чини.

Causa efficiens на секој сон, во крајна консеквенца, мора да биде зададено јаве. Минатото, сегашно и програмирано идно јаве. Крајната дехуманизација на една цивилизација, или едно општество, коа доаѓа како последица на една догма (или обратно), најнапред ќе се види во тоа што тоа општество ќе си забрани самото на себе да сонува. Но, бидејќи тоа не е ни лесно ни едноставно, ќе речеме дека таквото општество ќе успее некако да ги потисне своите сонови, да ги турне во сферата на несвесното, да ги заборави, да ги игнорира. Функционалистичкото супер-его на таквото општество, всушност како и секое супер-его, во име на етиката ќе ја воведе цензурата, која ќе ги потисне сите соништа. Но, не и целиот театар. Ќе остане оној дел на театарот, кој нема својство на слобода или на светот-сон. Ќе остане она што јас не се осудувам да го наречам театар. Значи, општеството ќе се чувствува како Магбет. And Macbeth shall not sleep anymore! Оти, забраната на сонот значи и забрана на спиењето. Значи, перманентна несоница во име на есхатолошки сфатениот финалитет. Тоа е глупост и шаблон, шаблон и глупост. Тоа е бајка за домашни животни.

Светот-сон е нешто сосема друго. Тој свет е истовремено и свет сам за себе и израз на светот на нужноста. Тој се однесува кон светот на нужноста, можеби, како асимптота спрема права. Тој свет озаконет е со свои сопствени нужности, со сопствена процесуална логика поставена исто така конзистентно, можеби поконзистентно и од законитоста на светот на нужноста, а истовремено со тешко предвидлив финалитет, зашто во таквиот свет често не никнува она што ќе се посее! Сепак, тој свет-сон претставува едно огромно објективирање на човековиот дух.

— Тоа објективирање се врши по пат на интуиција и тоа низ господски дрски можности на самиот човек за себе да присвои право на трансгресија на својата сопствена, со судбината лимитирана моќ, а со самото тоа и трансгресија на сите односи на вредноста, кои владеат со реалниот свет на нужноста. Оваа тотална и перманентна трансгресија е динамична и во своите ѕвездени мигови потсетува на експлозија. Капиталните уметнички дела во театарот се такви експлозии. Во светот-сон, човекот одново, сонувајќи се присетува на својата човечка сушност, одново ја наоѓа и се реинтегрира самиот себе во човечко суштество. Во светот-сон човекот се ослободува од синџирите на својата неслобода и воедно ги фрла тие синџири врз генераторите на истата неслобода. Во Космосот на светот-сон човекот станува автор на својата судбина, совладувајќи ја, барем во интуицијата, дихотомијата субјект-објект, таа најтрагична траума на нашата цивилизација. На тој начин, во театарот, се надраснува каузалноста на светот на нужноста во смисла на изедначување на mithos i logos. Светот-сон и светот на нужноста стануваат паралелни. Врзани со интеракција. Кога ја сакаат таа интеракција — тие се оддалечуваат од самиот себе за љубов на илузијата дека ќе се изменат еден со друг. Кога се мразат — се приближуваат самите на себе за љубов на самите себе и со тоа стануваат немоќни пред самите себе. Тоа е, всушност, еден Каин-Авеловски однос на два спротивни света, кои се борат до уништување, а кои истовремено неуморно ги навлекуваат маските на мимикрија, се имитираат еден со друг, за да личат што повеќе еден на друг и притоа да станат карикатура на самиот себе за сметка на сличноста со другиот. Кој кого ќе го уништи? Тоа е можеби круцијалната дилема на нашето време.

● Што е Функцијата на режисерот и режијата?

— Многумина и ден-денес тврдат дека функцијата на режисерот е верно да го пренесе, односно да го интерпретира текстот. Тоа се луѓе кои служат или слугуваат. Нивната верност е верност од кучешки вид. Песот е верен на господарот само заради колбасот. Било која верност подразбира нееднаквост меѓу оној што е верен и оној кому таа верност му е упатена. Таквата верност го прогласува писателот, односно текстот, за апсолутна догма, на која, еве, сите, а особено режисерот, треба да се покорува. Текстот или уште подобро дијалогот, е меѓутоа, б и л о к о г а и б и л о к а д е, додека функцијата на режисерот е тоа било кога и било каде да го претвори во с е г а и о в д е! И тоа не е никаков аранжман на некој таму излог, тоа не е никакво регулирање на некој таму сообраќај на идеи, туку автентичен креативен чин кога хартијата се претвора во нешто што е повеќе блиску или нешто што е повеќе далеку од самиот живот. Таму каде интервенираат просторот и времето таму почнува автентичната творечка авантура на режијата и тоа далеку повозбудливо отколку самиот дијалог. Доколку? Доколку и самиот дијалог не е автентичен творечки чин т.е. ако не е о д и г р а н еднаш за секогаш! Зашто, вистинските писатели на театарски дијалог, всушност играат, како што секој вистински творец во театарот игра: сценографот ја изразува својата игра со артикулирање на просторот, костимографот со артикулирање на костимот, а писателот игра пишувајќи. Не е ни малку случајно што најголемите драмски писатели (Софокле, Шекспир, Молиер и т.н.) биле актери, односно подоцна режисери. Функцијата на режисерот, значи, не е да слугува, туку да ги с о е д и н у в а сите тие различни игри во една целина.

● Објаснете ги поимите „режисер“ и „режија“?

— Режијата е нацрт за едно збиднување. Барем луѓето кои не режираат така го разбираат тоа. Се вели, на пример: „тој и тој атентат е извршен во режија на тој и тој или тие и тие“. Режијата од научен аспект би можела да се дефинира како одредено дејство, кое се врши во одреден времепростор, кое во зависност од оние што го извршуваат и од оние што го следат (гледаат) тоа дејство,земајќи на некој начин учество во него, има одредено значење, вредност и смисла и за оние што го вршат и за оние што го гледаат, зашто сите заедно се носители на тоа дејство. Тоа е можно, пред сè, заради тоа што тоа дејство е условено. Токму заради тие својства тоа допушта з а е д н и ш т в о меѓу неговите индиректни и директни вршители. Смислата и вредноста на тоа дејство како целина му ги дава режијата или тоа дејство е бесмислено безвредно. Tertium non datur.

● Андре Венстен (André Veinstein), пазнат француски естетичар, во својата студија „Театарската режија и естетика“ наведува две основни размисли за режијата:

1. Режијата ја опфаќа материјалната и персоналната целина на сцената;

2. Режијата е пренесување на напишаното дело на сцена.

— Од моите поранешни одговори јасно се гледа ставот дека дефиницијата бр. 2 мора да отпадне. Таа не може да ги опфати најзначајните претстави на дваесеттиот век.

Што се однесува до дефиницијата бр. 1, треба да се надополни на следниов начин: режијата ја опфаќа материјалната, персоналната и д у х о в н а т а целина на сцената. Очигледно е дека Венстен смета, дека духот се наоѓа сеуште само во текстот, односно, Венстен сеуште е на Аристотеловата позиција (Поетиката). Изгубено е од предвид, меѓутоа, дека Аристотел пишувал за само еден вид на театар, за еден вид драмска литература и во рамките на еден историски период... Си ја допуштам себе храбрата претпоставка дека Аристотел денес би пишувал за „scenriji“, односно за режијата.

● Наведете примери и објаснете го феноменот на режијата вон уметноста.

— За тоа имам сосем нејасни идеи.

● Познато е дека постојат различни мислења за потеклото на театарот: дека театарот настанал од играта, поезијата, од музиката... од кој дух насатанал театарот и режијата во него?

— Познато е дека породот на homo sapiens има најдолг период на созревање. Тој период е продолжен и подоцна со социјалното уредување на животот во заедница. Науката главно е сеуште зачудена пред тој факт. Причината за тоа чудење, а воедно и мотив кој тоа чудење треба да го направи креативно, е лабораториски утврдениот факт (психолошки, секако) дека разликата меѓу децата и возрасните е огромна, квалитативна! Детето, значи, homo sapiens, е е д н о, а возрасниот homo sapiens нешто д р у г о. Тоа се два света, два начина на мислење, две имагинации и т.н. Возрасните главно мислат каузално и функционалистички, а во ретките часови на одмор „се присеќаваат“ на детството и се ослободуваат од оковите на каузалното и функционалистичкото мислење. Тоа се случува, да речеме, во љубовта, во играта или во — театa-

рот! Зашто, на детето сè му изгледа можно и дозволено. А на возрасниот, главно, сè му изгледа забрането. Во светот на детето, возрасните отпрво се страшни насилници и мачители, а потоа чудовишта. Тие чудовишта имаат (со помош на груба присила) право на сè, дури и кога нè тепаат, зашто, ние, децата, зависиме од нив во смисла на нашиот физички опстанок, зашто нашиот развиток до зрелоста, за жал трае 18 години! Тука кругот се затвора! Во интимниот свет на возрасните, детето е главно нужно зло, убава играчка, објект за асоцијација на детството и радост, која „скапо" нè чини, зашто треба да имаме нерви за да одгледаме едно дете, и покрај сето тоа, на крајот, детето е сепак само средство на кое му ја решаваме судбината уште пред неговото раѓање, кога се решаваме или не се решаваме за — абортус! На крајот, детето станува стока! И тоа најнапред на емоционалниот пазар на суетата и стравот од источниот грев на возрасните, а потоа и стока дури на економскиот пазар! За оваа теза, како докази ги земам различните обичаи кај речиси сите народи (свадби и сл.), каде детето homo sapiens, на прагот од својата зрелост го третираат како стока, и главно, општествен (обичај како табу) услов за неговата зрелост е неговата трансформација: човечко суштество — човечко суштество стока! Над децата, значи, се врши насилство. Возрасните се жалат на насилство, кое над нив го вршат нивните деца! Сè на сè, тоа се два света. Потеклото на театарот, значи, треба да се бара без сомнение во светот на децата, во нивниот дух. Тоа е мое решавачко тврдење. Такво е целото мое поимање на светот воопшто и театарот како некаков мета-свет. Исус ги викал луѓето во детскиот свет (да се вратат). Ниче исто така. Марксистичкиот homo novens е исто така израз на тој свет, ослободен од функционалистичките окови. На крајот, самиот Станиславски исто така ги повикува актерите да се вратат во светот на децата!

Кои термини се употребуваат за означување на поимот „режија" и „режисер"?

— Освен разликата во јазичка смисла (различни јазици-различни термини) кај нас се употребува поимот: режисер.

Каква е општествената улога на режијата и режисерот во Вашата средина? (театар, филм, радио, телевизија, циркус, опера, марионетски театар, цртан филм и т.н.)

— Театарскиот чин е ј а в е н чин. Според тоа, театарот е политичка уметност par excellence. Режисерот, значи има голема општествена моќ. Тој секоја вечер (т.е. неговите претстави), понекогаш во неколку градови симултано, на повеќе јазици и во различни национални, општествени, менталитетски и психички средини, во различни општествени структури и т.н. собира по 400—1.000 луѓе на време од 2—3 часа! Луѓето, секако не доаѓаат в театар за да слушнат-порака!? Уште помалку, потоа да ја прифатат како таква. И добро е што е така. Тоа е предност на театарот во однос на Црквата и на другите институции од морален карактер. Луѓето в театар главно одат од големиот страв, или од абретованиот страв претворен во досада, значи од желбата за забава, или пак од згаснатата надеж-навика да слушнат порака, и секако, што побрзо да ја заборават, зашто ни една порака не може да му се допадне ни на еден човек кој м и с л и. Самиот чин на мислење е критички чин и, според тоа, пораката се прави парампарче под острицата на тој критички чин. Денес, значи, не може лесно да се соли памет на луѓето. А најмалку тоа може во театарот и тоа не само заради тоа што е невкусно и наивно, туку што тоа е просто — невозможно. Значи, не се работи за некоја директна моќ на режисерот. Па сепак, таа „моќ" е често и, што е најчудно на задоволство на режисерот, интерпретирана како доста директна и општествено релевантна и опасна (понекогаш) и тоа од страната на вистинската политичка моќ. Од тука произлегува лажниот заклучок на режисерите дека општествената моќ расте дотолку доколку е вперена „против" политичката моќ во даден момент! На тој начин, режисерите си изгледаат, самите себеси, општествено релевантни! Во што е работата? Работата е во тоа што нивниот заклучок, за кој јас тврдев дека е лажен, всушност е вистина, но само од аспект на ф у н к ц и о н а л и с т и ч к о т о мислење, кое е прагматско, лукративно и политичко како дневната политика, и како такво е совршено ирелевантно за самата суштина на театарот! Неразбирајќи, или несакајќи тоа да го разберат, многу режисери „трчааат по сопствениот imago, правејќи политички „актуелни" претставни, кои се (без оглед на нивните про или контра ставови во однос на дневната политика), всушност изјаловени, функционалистички конципирани, лукративни, но само за режисерот, конструкции, кои во емоциите и свеста на гледачот траат колку и секоја дневна новинарска сензација! Доказ за ова тврдење е и фактот што самата политичка моќ кај нас интензивно учествува во формирањето на image-от на некој режисер „во мода", а тоа значи дека ѝ е потребен! При сето тоа често се заборава на вистинската општествена релевантност на театарската претстава и нејзиниот творец во нејзината (неговата) автентична, творечка моќ да оди чекор понапред од општествените концепции за развитокот, да оди чекор понапред од самиот живот, да стапне во непознатото, храбро да згази во општествената латенција, наместо да ги илустрира тенденциите, да се насели во она „уште-несуштество" во смисла на Блох. Со еден збор, да не биде имитација на животот, туку да изгради нови модели на живот, кои ќе (секако ако бидат општествено релевантни, длабоко хумани и т.н.) бидат модели, според кои ќе се води и самиот живот, кој доаѓа — потоа! На тој начин, и тој живот може да добие одредена смисла, за која ни самиот не сонува!

Изнесете ги своите гледања на „режисерскиот театар" и превласта на режисерот во него.

— Не постои „режисерски" и некој друг театар. Постои само лоша и добра претстава. „Режисерскиот театар", во контекстот на Вашето прашање, се појавил со цела сила во 20 век и тоа паралелно со еден логички заклучок, кој стана неизбежен: најголема одговорност, па според тоа и најголема слобода, а слободата е рамна на потенцијалната власт, има decision maker. Во театарот decision maker е режисерот, зар не? Тој прифаќа или не прифаќа текст, значи, како прво одлучува за судбината на самиот текст, потпишува декор и костим и со тоа ги одобрува, значи, пак одлучува, тој исто така одлучува за финансиската ситуација на претставата (може да ја направи поскапа или поевтина), тој одбира актери, или актерите го одбираат него, но тоа е добро само заради тоа што пак т о ј ќе биде во состојба подобро да ги распореди, односно поправедно да одлучи за нивната креативна судбина и, на крајот, самиот негов потпис означува одреден квалитет на претставата во главите на луѓето, кои ја очекуваат! Значи комплетен decision maker. Тоа е технолошки закон за творење на претставата. Друго е мимикријата

на одредени режисери, кои се кријат зад актерот, па како ѓоамити не се гледаат и како тоа е добро, а всушност тоа е прашање на карактерот, стилот и креативната моќ на режисерот. Што се однесува до мене, тој не може да се скрие зад актерот, зад декорот, зад текстот, туку може да се скрие само под скутот на некоја влијателна личност, под религискиот или идеолошкиот плашт, на крајот, може да се скрие дури и од самиот себе, ако е доволно голем. Тоа е, всушност, прашање на неговиот однос спрема власта која ја има. Што се однесува до мене, јас се откривам. Секако, кога тоа е можно, зашто откривањето бара огромни жртви. Кога не ќе успеам доволно да се откријам, правам лоши претстави. Кога размислувам зошто не сум се открил доволно, доаѓам до заклучок дека, всушност, цело време несвесно сум се скривал, а мотивот за тоа скривање бил стравот, од кого на време не сум се ослободил.

Во кој однос се режијата и власта?

— Режисерот, значи, има огромна власт во театарот. Никој, па ни режисерот не може да биде појак од моќта (власта) која ја има, или му е дадена, во смисла да не ја злоупотреби! Освен, сигурно, генијот. Доколку режисерот ја злоупотребува власта, и тоа во име на својот авторитет, својата нарцисоидност, сексуалните сакања и фрусрации, или во име на било која од своите човечки слабости, дотолку другите соработници помалку му веруваат и според тоа, повеќе му ја оспоруваат истата таа власт, која, присилени од технолошките закони за правење на претставата, претходно му

„Партитура за еден Мирон" 1967 во Драмски театар — Скопје (на фотографијава: Шишман Ангеловски и Мите Грозданов)

ја дале! Овој психолошки конфликт се настојува потоа теориски да се разјасни. Секако, тоа е невозможно. За таквите прашања можат да се најдат само емпириски одговори, кои не можат да се вопштат. Зашто, тука важи правилото: колку режисери — толку одговори! Тука не се работи за моралот на режисерот. Се работи за интересот. Ако режисерот сфати дека неговиот non plus ultra interes е —претставата, тогаш е логично, а не од морални причини, да настојува да не ја злоупотреби власта. Ако, напротив, се стави самиот себе над претставата, тогаш злоупотребите се неизбежни. За жал, само мал број одлични режисери и тоа во мал број од нивните претстави го разбираат својот интерес на гореспомнатиот начин. Другите живеат од театарот додека докажуваат дека живеат за него.

Укажете на теориите кои го дефинираат односот режисер — драмски автор. Објаснете го конфликтот режисер — драмски писател денес.

— Каузалитетот на односи меѓу драмскиот писател— режисер поставен е за жал, сеуште-на глава! Оној момент кога сфативме дека театарот е — јазик, истиот миг требаше да сфатиме дека тој каузалитет не е во ред. Додека театарот беше само сетилна интерпретација на текстот, кој исто така, секако е — јазик, тогаш режијата била само средство, односно дел од една друга целина, целината на текстот. Во 20 век ние се помиривме со трамвајот, авионот, автомобилот, електричната енергија, телефонот и смогот, па според тоа мораме да се помириме и со режијата! Таа, значи, постои. И тоа постои како јазик. Нејзиниот јазик, секако е побогат од јазикот на текстот, кој сега станува дел од една широка целина, односно, еден широк семантички систем. Во јазикот на режијата, кој е јазик без ограничувања како и самиот живот, текстот станува само сегмент, само една можност. Сигурно е дека, таквата можност има и самата огромна моќ на израз и огромно богатство и не треба, само заради тоа што е само еден дел, тие богатства да се заборават и да пресушат. Напротив! Според тоа, текстот негубејќи ништо (а добивајќи многу) станува дел. Тоа е сега нов и вистински каузалитет. Всушност, за оние кои жалат за текстот како целина, можам уште да речам дека со тоа жалат за времињата на бирократизација на општеството, зашто историјата ни покажува дека во таквите времиња, текстот добива огромно значење. Тоа се случува од простата причина што на цензурата (на нејзината технологија) далеку попримарен ѝ е текстот, отколку целата претстава, односно режијата. Среќна околност е тоа што цензурата е тотално неписмена кога се работи за суптилна семантика на режијата! Режисерот станува позначаен од писателот, и тоа од две причини: прво, тој е ослободен, а тоа пред малку го изведовме како доказ и, второ, неговист аргумент е актерот! Кога ќе се спротивстават жив човек (актер) и збор, тогаш во теоцентричниот свет на репресивни општества (зборот беше на почетокот) победата ја однесува, секако, зборот. Во нашиот хомоцентричен свет — предност има живиот човек. Единствено алиби (најголемата вредност) на зборот останува самата смисла. Меѓутоа, кога актерот сам, а и со помош на режијата, воспостави цел знаковен систем (служејќи се и со зборови, секако) тогаш тој може да ја артикулира смислата и подлабоко и поимпресивно и поубедливо од било кој збор. Сега е јасно зошто требало да се преобрати каузалитетот. Всушност, тоа во практиката е веќе направено. Теоријата, секако, потрчнува по практиката.

Што се однесува до финалитетот, порано финалитетот на претставата беше — текстот! Се

велеше: одиме да видиме како изгледа тој текст на сцена. Денес, финалитетот на претставата е најлогично нешто на светот (фала му на господа!) самата претстава. Значи, самиот театарски чин како финалитет. Ова го имам проверено и во практиката и тоа не само како режисер, туку и како професор по актерска игра. Кога моите студенти ќе одиграат сцена со дијалог, ќе ги замолам да ја повторат сцената без говорни дејства, а само да ги задржат внатрешните дејства и, секако, физичките дејства како резултат на внатрешните и како резултат на говорните, кои моментно ги напуштаат. Ако сцената е, и без текст, на сите јасна, тогаш заклучуваме дека нашиот однос спрема дијалогот бил во ред.

Дали во критиката постојат доволни сознанија за режијата?
Како се однесува критиката спрема режијата?

— Пред сè, кај нас (во Македонија) театарската критика, за жал, постои на работ на вегетирање. Постојат рецензенти, но вистинска театарска критика, би рекол, не постои. Луѓето кои би можеле стручно да пишуваат за театарот, не се во состојба или пак не сакаат со тоа да се занимаваат. Значи, за театарот се пишува недовлно стручно. Понекогаш се пишува вдахновено, но тоа се таканаречените импресионистички критики, кои секако се драгоцени, но само на фонот аналитички. Кога пак се прават обиди да се пишува аналитички, тоа се главно просечни писмени работи за втор или трет клас гимназија. Оние трети критики (рецензии) од дневните весници, се, според шаблоните на новинарството само арбитрарни, паушални оцени за претставата. Критиките не претеруваат ни со квалитет ни со острина. Тие се сиви, празни, табуирани и шаблонски, а понекогаш и чаршиски. Што се однесува да задачата на критиката да биде некаков катализатор за општествената релевантност на театарскиот чин, таа и тука понекогаш губи здив. Се случувало кога една претстава ќе ги возбуди духовите со својата релевантност, ќе се појават чаршиски реакции на неизината, да речеме отворено, „црна“ страна, критичарските пера да ја прескокнат и да не напишат критика за неа!!! И тоа се случува во денешните, дури ударни весници! Јас, најинтимно, многу се плашам од тоа, моите претстави по некој случај да им се допаднат на таквата критика. Во таков случај за себе мислам доста лошо! Исклучоци во нашата критика секако постојат. Но, тие само го потврдуваат правилото. Да се надеваме дека тие ќе станат правило еден ден.

Каков е односот на драмскиот автор спрема современиот режисер кај Вас?

— Многу отворен и искрен. Рамноправен и според тоа, сјаен. Нашите автори одамна сфатија дека дури режисерот може да ѝ даде конечна смисла и убавина на идната претстава, во која идниот текст ќе биде еден од рамноправните елементи на претставата.

Објаснете ги сложените односи меѓу режисерот и актерот. Дали актерот без противење ја прифаќа дисциплината, која Вие како режисер безусловно ја барате?

— Актерот е самата суштина на театарот. Сите елементи на претставата се соединуваат во елементот — актер. Затоа актерот како дел на претставата е primus inter pares.

—Театарскиот колектив се однесува во процесот на креацијата како колективен субјект. Исто како и сите вредности на претставата (елементи или делови) како на пример, играта, текстот, сценографијата, осветлувањето и т.н., така и членовите на креативниот колектив, кои се носители на споменатите вредности, се однесуваат како еден, додуша доста комплициран, но сепак, еден субјект. Актерот е душа на тој колективен субјект. И тело, се разбира. Но, секој актер треба да знае, дека тој е само primus inter pares, дека всушност не се врти сè околу него, дека не е центар на светот. Зашто, според сите општоприфатени и познати вредности, кои мора да ги има, тој никогаш не смее да заборави дека е subtle body на еден сон, кој се вика претстава, а претставата-сон е цели-на! Не се работи тука за дисциплина или господ да чува — за послушност. Зашто, тогаш би се оставила на мир една бирократска сфатена хиерархија: режисерот му е верен на писателот, актерот му е верен на режисерот, сценографот верен на режисерот, костимографот верен на актерот, и т.н... сè до скриената поента — писателот, кому сите му се верни — верен е на режимот! Таквата хиерархија на бирократски сфатениот театар не би ја оставил на мир. И тоа најпрво заради тоа што нема никаква врска со креативниот процес, кому млабоко му пречи и противречи, а потоа и заради илјада други не помалку важни причини. Ете, заради тоа реков дека не се работи за послушност на актерот кон режисерот. Истовремено, не се работи за таканареченото доброволно прифаќање, зашто кај зборот доброволно секогаш ме зајадува прстот да ставам наводници. Тоа е, всушност, само друг, полицемерен вид на субординација, на неслободно, на нетворечко. Ништо во театарот не може да се постигне со било каква субординација или per forzza. Ништо со авторитетот кој им е така мил на режисерите. Но, „што не може со per forzza; може со per amor“ — вели Помет, тој крал на актерите. Значи, не е работата дури ни во анимацијата! Зашто, така славната анимација е само еден вид мистификација на режисерот, кој некако ќе го „зашемети“ својот актер, зашто тој, како аниматор, мисли дека актерот е негов, всушност како што некои актерски „величини“ мислат дека режисерот е нивни!

— Ние, значи, не работиме така. Ние на пробите, да речеме на маса, само се присетуваме. Јас само провоцирам еден след на размислувања. Ја разбудувам желбата за размислување. Настојувам да поставам вистински прашања. Да одговори на нив може било кој. Ако одговорите се во ред, според заедничкото мислење, тогаш е добро. Треба, имено, со вистински, провокативни прашања да се присетиме на „заборавениот, потиснат материјал во сите нас“, треба да се ослободиме од табуираното во нас, и тоа не само во однос на содржината, туку во однос на далеку поважното прашање: прашањето на формата. Ако успеам да се откријам барем малку, тоа значи дека сум успеал себеси да се дарувам на актерите, тогаш очекувам тие да ми поверуваат, и започнат и самите да се даруваат на претставата. Можеби и тие ќе се присетат на нашето неоткриено во себе, нешто што никому не му го дале. Ако започнат на тој начин да се откриваат, тогаш можеби и публиката ќе прифати. Можеби?... Режисерот мора прв да се открие, за пример. Без страв дека ќе испадне глуп или наивен. Подобро тоа да му се случи на пробите, отколку на претставата. Зашто, лагата во театарот почнува исто така од режисерот. Ако тој сака да им се „продаде“ на актерите како гениј, тоа е чисто промаршување: актерите нема да му поверуваат, зашто тие се „измамници според

занаетот“, зар не? Тие се огледало на режисерот и тој никако не треба во нив да ја бара својата разубавена слика. Зашто, тогаш дури почнува да се однесува како — власт.

● Како гледате на односот меѓу режисерот и публиката, режијата и гледачот? Дали режисерите се сметаат за „насочувачи на работите“ (Луј Жуве)?

— Тоа е интересна досетка, како и мојата „дупка во ѓеврекот“. Таа досетка соединува многу, но не сè. Што се однесува до мене, јас не „замислувам“ како ќе реагира публиката. Не режирам од нејзиниот агол. И не го правам тоа токму затоа што режирам за неа!? Зашто, кога однапред би замислувал како публиката ќе реагира, јас со самото тоа би ја — изневерил! Јас само се откривам пред некои луѓе. Ја избегнувам лагата, зашто таа нема ништо заедничко со откривањето. Да се избегне лагата, меѓутоа, е исклучително тешко. Тоа понекогаш станува еден вид мазохизам. А понекогаш садизам. Постои нешто вечно и постојано: ако било кога и било кому (на публиката, на пример) се рече вистината, или ако искрено се претстави еден нејзин консеквентен и конзистентен третман, тој некој (публиката) не може да остане ладен. Да се зборува, меѓутоа, вистината тоа никогаш не се исплатило. Освен во театарот. Зашто, таа во театарот е conditio sine qva non. Оној час кога режисерот почна не да лаже, туку да смислува начини, време и место за некоја вистина, односно, кога почне да ја „интерпретира“, тој започнува да лаже! Од друга страна, секој знае кога не треба да продолжи да ја зборува вистината. Секој, од својот табуиран супер-его, кога заради вистината му се приближува опасност. Зашто, вистината боли. Затоа, во театарот треба да останат вистините кои болат. Оние другите, таканаречени „пријатни“ вистини, по правило се заблуди и нив им ги оставаме на — полтроните.

● Колку режисерите придонеле, по Вас, за откривање на домашните драмски автори, странски писатели, обновување на драмската оставнина, реформата на играта на актерот, декорот, сценскиот простор, откривањето на новите тенденции во режијата?

— Доста многу. Малку режисери, но огромен придонес. Македонската историја на театарот е собрана во сè на сè педесет години. А тоа е навистина многу. Тоа е во прв ред заслуга на режисерите.

● Колкави се штетите што настанале со радикалните режисерски интервенции, односно од хипертрофираната надмоќ на режисерските постановки и „натрупување на режијата“?

— Во што штета ? На што?

— Текстот останува, тој е траен, зар не? Според тоа, не може со режија да му се нанесе штета. Единствена штета што може да му се нанесе на било кој текст, е да го уништи цензурата. Што се однесува до театарот, текстот секогаш ќе „преживее“ во друга претстава, ако на пример првата го „уништи“. Штетата, значи настанала во режијата. Зашто, во радикалните претставки во смисла на режијата, ако нив ги прави просечен режисер, тогаш тоа е повеќе од штета, тоа е катастрофа! Да се потсетиме овде на познатиот говор наречен „Меерхолд против меерхолдовштината“. Но, дури ни тоа не е штета во една поширока смисла. Зашто, од друга страна, со млаките, кротки и таканаречени трезвени режии, може без некои особени скандали да се занимава секој медиокритет, и тоа цел свој живот, со безброј милозвучни награди за животно дело, за подоцна да биде закопан во некоја алеја на исклучителни луѓе иако целиот живот бил само послушен на својот табуиран мозок! Што се однесува до мене, јас повеќе ги сакам оние свои студенти, кои ми задаваат најмногу грижи, кои се најнепослушни, кои се „проблеми“ за кои постојано размислувам дали да го исфрлам надвор, од „штерберите“, на кои често им ги заборавам имињата, но не врз база на склерозата, туку врз база на моменталното замрачување на моето помнење заради аверзијата спрема оној за кого треба нешто да запомнам! Во она, значи, што би го нарекувале theatre theatrale, медиокритетите веднаш се гледаат и пропаѓаат за кратко време. Имено, тие можат да потраат, пет до шест сезони, но само ако се навистина добри блефери... И бидејќи опстанокот во вистинскиот театар е така тежок, тогаш тој вистински театар со сто, со илјада места се анатемисува, се гасне. Медиокритетите, стомакозборувачите и помпиерите на големо шират гласини за „штетите“.

● Од кога започнуваат Вашите сознанија за режија и режисерот?

— Сознанијата за тоа се толку емпириски, па од таму и толку флексибилни, процесуални и неконсеквентни, што не може да им се согледа ни почетокот ни крајот. Моите лични сознанија за тоа датираат веројатно од првиот момент кога сум бил во состојба некако да влијаам на текот и развитокот на едно театарско дејство, односно да — режирам. Почнав да работам со 15 години во една гимназиска аматерска трупа во Битола.

● Кој на Вас пресудно влијаел? Зошто и како?

— „Пресудно влијание“, тоа е онаа камуфлирана формула за интервју. Треба нештата грубо да се викаат со нивните вистински имиња: јас, значи, имитирав сè што стигнав да имитирам! Тоа е прашање на совладување на занаетот. Занаетот не може да се совлада само во училиштето. Тој подоцна се усовршува токму со копирање! И дури кога ќе се научи занаетот, почнуваат тешките маки на заборавање на она што сме го научиле. Зашто, кога занаетот ќе се совлада, нè очекува круцијална творечка дилема: да се остане во медиокритетското робување на занаетот (шаблон и стереотип) или бунт? Јас тргнав по несигурните, но прекрасни патишта на бунтот. И на тие патишта повеќе нема некакво „пресудно влијание“, повеќе нема ништо. На тој пат сте сами. На тој пат понекогаш сте орел понекогаш змија, но никогаш жаба која крека во хор. Но, мене ми беше лесно. Јас растев — на сонце. Немаше никаква сенка, никакво големо стебло на традицијата, немаше ни Гавели, ни Ступици... Мислам дека ја искористив предноста од недостаток на традицијата. Но, ги доживеав сите искушенија и удари од истиот тој недостаток. Сеуште се борам со тие проблеми. Така, ако сега се обидам себе да се сумирам во смисла на поставеното прашање, би рекол дека сум една билка среде една сосема друга флора.

Вие студиравте режија на Академијата за театар, филм, радио и телевизија, во класата на проф. Вјекослав Африќ. Како помина Вашето драмско-режисерско воспитување? Образложете го критикувачки методот на режисерското воспитување и наставата која ја предводеше професор Вјекослав Африќ.

— Мојот професор во принцип не веруваше во можноста за академско воспитување на режисерот. Тој тоа ни го рече на првиот час. Јас исто така не верувам во таков вид на воспитување. Ми се чини дека е далеку подобро ако еден млад интелектуалец почне како чирак кај некој голем режисер и тоа ако се занимава со сè и сешто додека е чирак: нека игра, нека пишува и допишува, нека ја скицира сцената или осветлувањето, нека предлага мизансцен... Што се однесува до професор Африќ, неговата најдобра особина беше таа што предаваше режија, а беше актер!? Заради тоа имаше циничен став спрема феноменот на режијата. Навикнавме на тој цинизам и, кој од нас, неговите ученици, успеа да го совлада со жестината на својот сопствен, мислам дека успеа да научи занает (тука се и режисерите како Љ. Ристиќ, Д. Мијач, С. Унковски).

— Значи, мојот професор и воопшто не предаваше „режија“. Тој ни раскажуваше интересни анегдоти од војната и од театарскиот живот пред војната и за време на војната. Ние понекогаш успевавме да извлечеме и најдлабоки заклучоци од неговите кажувања. На пример, во врска со цензурата, ни раскажуваше за своите перипетии со филмот „Славица“ кој е снимен 1946 година. Додека го монтирал, му стигнувале пораки од сите страни, а особено од руска страна, во финалните сцени на Победата што нема никаде Руси и нивни тенкови!??

— Тој едноставно сметал дека сами се ослободивме, и тоа е едноставно вистина. Русите, меѓутоа, сакале и мислеле дека можат — сосем друго! Во првиот југословенски филм да се прикаже како, всушност, нивните трупи ја ослободиле Југославија! И така, два месеца мојот професор бил во куќен притвор и два месеца агентите на НКВД вршеле притисок да стави одредени материјали во својот филм! Африќ издржал. Нè прашуваше зошто издржал? Не знаевме. Рече буквално вака: „Издржав и не ги ставив тие секвенци во филмот само за да не би морал да ги вадам од филмот во 1948 година!!!“

— Што се однесува до мене, од сите лекции најдолго ја запомнив оваа.

— Понатаму, нашиот професор инсистираше на актерска игра и тоа прилично многу. Практично цели два семестра учевме актерска игра. И игравме. Некој подобро, некој полошо. Морам да речам, без лажна скромност, дека на класата најдобри бевме јас и Муци Драшкиќ. Всушност, јас сега сум професор по актерска игра и за ништо на светот не би предавал режија. Освен, ако би ми било укажано доверба сосема сам да ги составам програмата и методот за настава и ако моите студенти однапред би прифатиле и би сакале да учат на тој начин.

— Најлоша страна на професор Африќ беше неговиот конзерватизам. Меѓутоа, тој конзерватизам никогаш не одеше до интолеранција. Знаеше да побесни заради нашите „цаки“, но кога сето тоа ќе го преспиеше, знаеше да ги прифати и позитивно да ги оцени. На крајот, како и секој професор, беше многу лош пророк, што се однесува до идниот успех на своите ученици.

Што мислите за пропедевтиката на драмското воспитување на младите режисери? Што мислите за студиите на режија: таа се „предава“ на југословенските академии и факултетите за уметност. Кои се ваши совети до младите режисери?

— За студиите по режија мислам дека реков доста во претходниот одговор. Професијата режисер е недофатлива со било каква наставна програма.

— Совети? Првиот совет на младиот режисер е да не станува режисер ако не м о р а! Ако веќе мора да стане тоа, тогаш нека избегнува да режира кога н е м о р а. Ако веќе мора и да режира, тогаш нека се држи за својот с в е т, токму за оној свет, кој го натерал да режира. Режирајте како сè да сте заборавиле за одново сè да научите. Почетокот на секоја режија мора да биде н у л а. Кон секој лик однесувајте се како да е дел од самите вас. Никогаш не поставувајте било кој лик во етички, идеолошки или историски констелации, ако претходно не сте го з а с а к а л е. Да се сакаат ликовите, најчесто значи да се сакаат и актерите, кои се нивни носители. Сакајте ги, значи, „своите“ актери и не завидувајте им што тие пред вас и полесно ќе станат д е ц а! Тоа е нивната вистинска природа и тоа е нивната предност. Настојувајте и вие да ги стигнете во тоа. Бидете кон нив нежни и непопуштливи! Држете ги како што се држи скапоцена птица во раката: доволно нежно за да не умре, но и доволно цврсто за да не ви побегне. Не читајте го премногу текстот што го режирате. Текстот е причина за акцијата која се вика режија. Ништо повеќе од тоа. Акцијата не е повторување на причините, кои довеле до неа. Режисерот кој, постојано го чита текстот, бега свесно или несвесно од одговорноста на акцијата, настојувајќи пред себе да се оправда со причината. Зашто, да не заборавиме, главната причина за режија, како и за секоја друга уметничка дејност, е — внатрешната потреба. Ако веќе читате текст што го режирате, тогаш читајте го пишувајќи го одново во својата глава. Научете го текстот напамет до првата проба на специјализација (мизансцен). Научете го напамет заради себеси, а тоа е лесно, зашто читајќи веќе сте го „препишале“ врз себе. Не режирајте додека не го видите просторот, ако немате сценограф, кој гледа за вас. Улогите поделете ги како што треба без оглед дали приватно го сакате или мразите некој актер. Бидете во добри односи со примадоните. Тоа е тешко, но потребно е понекогаш, а ако би зборувале искрено потребно е секогаш. Примете секој совет од суфлерот, декоратерот, електричарот, ако не е потполно надвор од умот. Тие гледаат „од страна“ и затоа се попаметни. Притоа, секако се најдобронамерни. Служете се со секакви трикови, со дипломатија или интрига, со комплимент или афект, со хистерија и спокојство, но сето тоа во границите на дозволената игра, инаку, запомнете: во уметноста целта не го оправдува секое средство! Не жртвувајте талентиран човек за претставата да ви биде подобра! Тоа е прескапа цена за една претстава! Вашата кариера не е центар на светот. Дури кога таа ќе стане поважна за вашите соработници отколку за вас, можете да речете дека сте освоиле еден важен степен кон уметничкото совршенство на режијата. Кога ќе го постигнете токму тоа, вашиот успех да им биде поважен на другите отколку вас самите, тогаш добро чувајте се да не станете „бајраче-крпче“ со кое ќе мавтаат манипулантите заради своите неуметнички цели. Критиките се само „метеоролошки“ појави. Не жестете се ако паѓа дожд или снег. Најдете добри зборови за колегата режисер, дури и кога е слаб и лош. Зашто, кој друг ќе го напра-

ви тоа? Само вие, кој сте негов собрат по маките при правење на претставата, знаете како му било тешко. Не штедете го колегата и презирајте го јавно и предлабоко ако влегол во шаблони и кој со вонуметнички цели им се додворува на моќните луѓе. На тој начин можете да му помогнете. Избегнувајте ги театрите во кои луѓето не си велат „добар ден" еден на друг. Ако почнете со својата работа во таков театар, не определувајте се за една страна, зашто двете се „виновни".

— „Не глумете им на глумците". Тоа не е вкусно. Не „продавајте" им се како „лудаци", или како „мудреци". Нема да ви поверуваат, а ако ви се стори дека ви поверувале, тогаш е уште полошо: го направиле тоа со сметка, за подоцна да ве исмеат — со право! Во ништо не се маскирајте. Бидете она што сте, па било колку тоа да ви е одвратно. Не занимавајте се со режија ако сте промашен писател или актер. Ќе се види тоа еднаш и колку макар да го скривате.

— На крајот, имајте резерви кон оваа тирада а ла Полониус, зашто тој беше и премногу ревносен: умре на задача!

● Што е тоа интермедијална режија? Какви се задачата и улогата на ист режисер во театар, на филм, радио и телевизија . . . ?

— За тоа зборував кога зборував за сопствените искуства. Би повторил дека уметноста на режијата е секогаш иста. Се менува само нејзината зависност. Во театарот е најзависна од другите. Потоа на радиото и телевизијата, а на филмот е најмалку зависна. Тоа само го потврдува моето мислење дека феноменот на режијата се појавил како резултат на технолошкиот напредок, од една страна. Дваесеттиот век е век на режијата покрај другото и заради тој факт. Главно, колку технологијата на изразните средства е посовршена, дотолку режијата е посамостојна. Но, повторувам тоа е само од една страна. Од филозофска точка на гледање, режијата е дотолку поголема уметност доколку е — позависна! Зашто, тоа значи дека совладала, уверила, освоила и придобила далеку поголем број творци, кои работат со режијата и за режијата. Тоа совршено добро се вклопува со моето мислење, дека режијата станува дотолку повеќе оттуѓена власт, доколку е посамостојна. На филмот, на пример, актерот нема увид во финалниот процес на творењето, односно нема увид во креирањето своја т.е. негова улога!? Тој мора да се претвори во стока (Star à la Hollywood) за да ги добие тие права, па сепак, режисерот е трговец со стока. Режисерот, значи, за своето потекло треба да се заблагодари на оттуѓувачките технолошки фактори и единствен морален алиби, со кој може да го оправда тој свој „источен грев", може да биде неговата с в е с т за тоа дека не треба да ја искористува власта што ја има. Сè додека на тоа не го присилат самите медиуми: ТВ, филм, и што уште не.

● Што е тоа мултимедијална режија?

— Тоа е, значи, свест за одреден степен на зависност. Зависноста во принцип не се сака. Тоа, меѓутоа не начи дека мораме да го сакаме повеќе филмот од театарот. Тоа е прашање на приврзаност од една екс-емпириска страна, а прашање на моралната аскеза од теориска точка на гледање. Најдобро е одвреме-навреме да се работат различни режии: ТВ, филм, театар. Тоа е потребно како и разновидноста во исхраната.

— Друго е прашањето на техниката, занаетот. Сигурно поразвиените медиуми (ТВ, филм) бараат повеќе позитивни знаења во смисла на занаетот. Овде релативната независност се плаќа со одредена зависност на егзактните читатели. Равенката останува секогаш иста: непозната е режисерската личност!

● Изнесете ги своите погледи на експерименталната режија и на уметничкото трагање во областа на режијата.

— Проблемот на експерименталното се појави тогаш кога овој збор првпат е употребен таму каде воопшто не му е местото. Тој термин е исклучиво научен термин и се однесува на егзактните науки. Пренесувањето на тој термин од физиката во театарот направи големи бркотници. Во физиката експеримент значи проверување на одредена теоретска претпоставка, внатре во еден модел на стварноста вештачки исконструиран за тие цели, за да се дојде до позитивен или негативен доказ за таа главно иновантна, во однос на претходно утврдените сознанија, претпоставка. Што сега тоа има заедничко со театарот? Ништо. Тој поим го воведоа во театарот медиокритетите на к о н в е н ц и о н а л н и о т театар за подобро да се поигруваат со луѓето кои евентуално сакаат да го з а б о р а в а т и со тоа да го нарушат мирот на медиокритетите. Зашто, во вистинскиот театар сè е, односно ништо не е експеримент. Тука не постои однапред утврдена вистина, најмалку научно утврдена вистина. Медиокритетите ги учат децата по училиштата (високите!!) дека тоа и тоа се режира така и така во вид на наука или во вид на занает (проституција на шаблони) и сега, ако некој се п р и с е т и на најстарата вистина на светот, дека уметноста е к р е а ц и ј а на оригиналното и неповторливото, медиокритетите тоа ќе го наречат експеримент, зашто тоа, демек, се противи на утврденото! И не само тоа, туку тие ќе почнат да го „ценат" тој „експеримент" на тркалезните маси, зашто паднаа во замка што самите ја смислија! По тоа сеуште ќе се подбиваат со тоа и што е најлошото — тоа нема да го прават само во кафеана, туку режирајќи и играјќи! Страшно!

● Кои се проблемите на режијата во слободен, отворен простор?

— Атрактивноста на отворениот простор е привлечна и — опасна. Она што се гледа во претставата на отворено секогаш е за сметка на она што се слуша. Тоа е основен проблем. Но, тоа е наметнат проблем. Поважно од тоа е да се запрашаме: зошто отворен простор со тоа и таа претстава? Зашто, она што е проблем за една претстава, претставува предност за друга. Според тоа, тука нема воопштувања, или ако има тогаш се сведуваат на препознатливи вистини кои не вреди да се повторуваат. Што се однесува до моето лично мислење, јас сметам дека не вреди да се излегува надвор доколку не ни е потребно самиот господ да биде инспициент на нашата претстава: на пример, да зазори или да се смрачи, да се слушнат природни шумови на морето или на сообраќајот околу, да се види месечината (ако не е облачно) таму и таму и сл. Значи, да се искористат сите природни феномени кои можат да се предвидат и да се „дочекаат", оние случајни, кои ќе дојдат како дар од боговите! Притоа, секако дека е смешен било каков направен декор. Рефлекторите одвај се подносливи. Подобро е жив оган. Всушност, тука е дозволена само онаа условност, која не може да се надвладее, зашто на отворено сè звучи фалш.

● **Како режисер сте оствариле повеќе проекти во т.н. амбиентална режија. Опишете ги своите позитивни и негативни искуства од тоа творештво.**

— Амбиентална режија? Легитимно право на секој режисер е да трага по необичното. Тоа доаѓа од кардиналниот страв да се биде досаден, а тоа никој не го простува. Тешко, е меѓутоа, непогрешливо да се процени што ќе биде во одреден момент необично. Се вели дека најлоша мода е онаа од вчера.

— Во амбиенталната режија сè е дадено. Затоа после неколку режии таа станува и премногу досадна и шаблонска! Било какво плато, сцени и сл., значи било кој простор кој е на нула, подобар е од амбиентот. Зашто, амбиентот има однапред утврден или стекнат карактер, во кој режисерот се вселува. Значи, паразитите на него! Ако објектот за паразитирање добро е пронајден за една претстава, тоа може да биде фасцинантно. Втората е веќе далеку помалку фасцинантна. Третата е — манир. Четвртата е цврст шаблон!

● **Кои се основните стилски одлики на современата режија во Вашата средина? Што е стил на модерната театарска режија во Југославија сега и овде?**

— Ако воопшто некогаш важела изреката: стилот е човек, тогаш кај нас во овој момент важи повеќе отколку било кога и било каде. Мислам дека така е во светот. Теоретичарите се обидуваат нешто од тоа да воопштат, но стилот на режија во театарот секогаш го наметнувале водечките режисери. Така е и кај нас. Главно се знае што треба да се очекува од секој подобар режисер кај нас. Ретки се тие што изненадуваат со промена. Според мене, тие се најдобри.

● **Кои современи тенденции во режијата се релевантни за Вашето творештво? Како би ги класифицирале современите тенденции во југословенската е светската режија? Кои личности и дела, појави и феномени го одредуваат современиот стил на режијата кај нас и во светот?**

— 1. Кантор
2. Гротовски
3. Брук
4. Вилсон
5. Романската режисерска школа
6. Товстоногов, Ефрос, Љубимов
7. Планшон

Корун, Паро, Драшковиќ, Јовановиќ, Ристиќ...

● **Опишете го сопствениот режисерски ракопис. Што е основниот стил на Вашите режии? Објаснете го сопствениот режисерски метод.**

— Најнапред беше мракот. Потоа — светлината. Но, мракот не е отсуство на светлина. Мракот е за себе и по себе. Како и светлината. И Мракот и светлината постојат континуирано, иако ни се чини дека се исклучуваат. Очите ни шепнуваат за нивната наизменичност, зашто нашиот дух по навика, тешко се помирува со паралелното, симултано постоење на спротивностите и тоа во своите сопствени, само за нив вообличени временски низови со различна густина.

— Мракот е како вечност. Светлината е знак за протечувањето на времето. Нашиот дух закржлавил во едно технолошки условено поедноставување за сфаќањето на времето како една хомогена сукцесија. Математиката така сака, зашто и само-

„Покојник“ 1964 во Народниот театар — Битола, 1966 во Драмски театар — Скопје и 1973 во Театар де стат Сибиу, Романија (на фотографијава: Тодорка Кондова—Зафировска и Томе Моловски)

то мислење и натаму, за жал останува инструментализирано. Не постои само едно време во театарот. Времето во смисла на театарски поим, бара нов граматички облик: pluralia tantum.

— Значи, мракот и светлината постојат симултано како всушност сите спротивности, кои се исклучуваат само во линеарно сфатениот низ. Всушност, тие никогаш не се исклучуваат, туку се претвораат една во друга — енантиодромија, и тоа кога ќе тргнат една кон друга, а кога во нив ќе се исцрпи енергијата на дивергенција, од нивниот допир се раѓа нова енергија. Оган и вода. Мрак и светлина.

— Енергијата на претставата се раѓа од допирот и претворањето на спротивностите и не само од нив, туку и од допирот и претворањето на временските сукцесии, при што секое време останува специјализирано (вградено во просторот) за себе, а истовремено, однесувајќи се кон второто, **третото и т.н. се формира еден нов суперпростор, во кој е можно сè, зашто го нема првобитното хомогено време, зашто се работи за сума на времиња, зашто таму сè е сега и овде! „Кој ја виде сегашноста има видено сè...“ Марко Аурелиј.**

— Зашто, кога Господ Бог во Синајската Гора го објавил Декалогот на Мојсиј, го објавил изговорувајќи ги сите десет Заповеди одеднаш! Треба да се има уши за сето тоа. Треба да се има и доста практичен, а тоа значи веќе однапред инструментализиран дух, па сето тоа да се намести во една за секого разбирлива сукцесија, при што мотажата, и сè она што таа подразбира, се на-

метнува само по себе. Сето тоа е потребнон за да не биде премногу за човечкиот дух, кај тоа премногу не може, или не сака да го издржи, зашто се срами себеси да си признае, дека најчесто е слугувачки инструментализиран кон целта за опстанок, т.е. дека е — човечки. Затоа премногу добива јасна негативна конотација кога се работи за уметност, како всушност и премалку. Јас меѓутоа тешко се помирувам со таква конотација. Зашто, премалку и премногу се едно само во однос на мерата, при што мерата, за жал, и наслепо се зема како причина. Мерата е всушност, ако го завртиме каузалитетот кој стои на глава, само последица од признанието на разумот на самиот себе, дека е прилично обичен и, секако, прилично насочен и корисен во смисла на опстанокот, но од каде пак тоа има врска со уметноста? Уметноста е, впрочем, само постојана трансгресија на сите човечки можности (имагинација), таа е, всушност, и самата само едно премногу или не е ништо, зашто инаку мора да живурка впрегната во системот на пропаганда.

● **Опишете како подготвувате една драмска режија.**

— 1. Прв close reading.
2. Драматуршка обработка на текстот (карандаш ето первое правило режисури).
3. Први идеи: вкрстување на светот на текстот со мојот свет-сон.
4. Поделба на улогите и простор за игра.
5. Актуелизација.
6. Преведување на мојот интимен свет на разбирлив јазик.
7. Разговори со сценографот и костимографот.
8. Пресметка за тоа колку ќе чини претставата.
9. Конкретни разговори со актерите.
10. Второ читање на текстот: технички детали.
11. Период на долга борба против искушението текстот да се прочита веднаш и по вторпат. Тоа читање (веќе второ) води кон автоматизам на мислењето.
12. Одобрување на скиците за декор и костим.
13. Период на длабоки кризи заради сомненијата во себе.
14. Долги и мачни сомненија во соработниците.
15. Трето читање: текстот по обичај изгледа лошо!
16. Втора драматуршка обработка.
17. Дефинитивна поделба на улогите.
18. Договор кој обврзува. Повеќе нема назад.
19. Скок во празно со замислен падобран (искуство, концепти, подготовки, претходни знаења и сознанија . . .).
20. Да се заборави сè и да се почне.
21. Сè е заборавено. Сè е — нула. Почеток.

● **Објаснете ја работата на режисерот над самиот себе така како што Вие ја остварувате.**

— Не постои некоја специјализирана работа над самиот себе. Начинот на живот, самиот живот е работа над самиот себе. Да се оди низ животот со одрана кожа, да се чувствува сè помножено со себе, сето страдање заради насилството и глупоста, сета беспомошност заради примитивизмот и неразбирањето, целиот страв за рамнодушноста на другите, тоа е работа над самиот себе. Да се остри својот дар за отфрлање на маските на мимикрија. Да се стекне храброст да се застане на нишан на вистината. Да се чита сè. Буквално сè: од книговодството во старите манастири од 14 век, до Талмуд и извештајот за тековите на берзата во Индија од 19 век, да се застане под огромните млазеви, потопи, лавини од информации. Во џунглата сè е убаво распоредено: сите животни се хранат и се плодат по некаков ред. Режисерот е она животно, кое гледа сè и истовремено страда (страда заради тоа што не може ништо да измени). Затоа измислува модели на џунглата во кои може да интервенира и менува колку сака. Дружењето со луѓето, со идеите, со ритуалите и магијата, науката и општествената практика, познавањето на актуелните митологеми и фетиши — сето тоа е работа на режисерот над самиот себе. Таа работа трае 24 часа дневно, седум дена неделно, секој месец — до смртта.

● **Како одбирате драмски проект или драмско дело? Кои се критериумите при Вашиот избор на драмско дело, театар и актерски ансамбл? Како ја правите поделбата на улогите и по кој критериум?**

— Текстот кој ќе го одберам (ако не ми го наметнат?) по правило е рефлексија на она што моментално се случува во мојата свест, а притоа не го гледаш сосема јасно тоа. Текстот го формулира на некој начин тоа што се случува со мене и претпоставувам дека заради тоа ми се „допаѓа“. Тој го артикулира моето расположение и е израз на она што јас не сум знаел дека сакам. Така, текстот станува мој alter ego. Тоа е доволно да му „објавам“ творечка војна. Војната се води секако во смисла на Хераклитовиот поим за војната. Поделбата на улогите е стратегија на таа војна. Актерите ги одбирам, ако е можно, дури откако тие мене ќе ме одберат. Ги одбирам како што се одбираат командоси за специјални акции. Не се оди во патрола со секој, ако не се мора. А ако се мора? Тогаш тој „секој“ се претвора во некој! И тоа е умеење на режисерот. Можеби едно од најглавните. Ако, значи, морам, тогаш слабиот актер го водам кон неговиот поголем, подобар, поубав дел. Зашто, секој човек има своја подобра, поубава, и поголема страна, како што има и своја помала, потемна, погрда . . .

● **Дали режисерот мора да биде и актер?**

— Не само режисерот: секој во театарот мора да биде актер, in nuce. Дури и публиката. Оној час кога човекот ќе се вработи во театар, кога ќе се запише во некоја драмска секција, дури кога ќе купи влезница за театар, тој е веќе „актерски“ расположен. Режисерот мора да биде **најголем** актер во ансамблот, секако кога се работи за креација на улогата. Интерпретацијата е само посебен дар и занает, кој во конкретниот облик се вика актерска игра. Самиот тој дар режисерот не мора да го има, но често е одлучувачки добро ако го владее. Зашто, дури тогаш режисерот сосема знае, не само како во секој момент се чувствува ликот, туку и актерот, кој го толкува. Сета мудрост на овој свет не е во состојба да го надополни овој дар на режисерот! Без тој дар, режисерот, било колку способен да е, останува надвор од сцената, а тоа не е баш најдобро. Од друга страна злоупотребата на тој дар на режисерот во смисла на форшпилување, не само дека е потполно деплаcирана, туку е невкусна и смешна.

Што режисерот мора да биде?

— Поет и каплар истовремено. Дипломат и дете кое е фатено во забранета игра, трговец со бело робје и аскет, лидер и поданик, Каин и Авел, сонувач и лихвар, научник и маг, лекар и врач, лудак и мудрец, imitatio dei i imitatio diaboli, политичар и уметник, проститутка и девица, и евентуално — актер. И сето тоа истовремено. И сето тоа, секако, е многу малку. Но, сето тоа во одредени ситуации, кои, за жал, се повторуваат секојдневно, му дава одреден bouquet на режисерот. Значи, сето тоа и нешто повеќе: владеење над сето тоа. Режијата е владеење, прво со себе, а потоа со човечкиот материјал. Ако режисерот не владее самиот со себе, како ќе владее со актерите? Кога велам с о с е б е, мислам на комплетната личност, а не на image-от на режисерот, што тој самиот го има за себе. Зашто, лесно е да се владее со сопствениот image. Тешко е да се владее со сето она што е најдлабоко и најмрачно во нас, а тоа треба да им го откриеме на другите. Режијата е еден вид ментална хигиена, која се изведува ј а в н о од најдлабоките потреби на луѓето да им се даде прилика да се в и д а т себе си и од тоа да останат бремени со еден снажен впечаток.

Колкаво и какво е значењето на теоријата за режија?

— Прашањето за теоријата на режијата е доста комплицирано и бара огромен простор за малку да се расветли. Кратко речено, мислам дека значењето на теоријата ќе расте пропорционално со растењето и напредокот на технологијата, односно технолошките проширувања за можностите на и з р а з о т. Денес теоријата на режијата е на својот почеток. Дотолку повеќе треба да се занимаваме со неа. Денешната теорија на режијата, главно би била теорија на нејзината немоќ! И нејзината слобода, секако. Што се однесува до мене, јас секогаш сум засегнат кога читам некој теоретски пристап на режијата. Тоа е заради тоа што совршено добро знам колку с л у ч а ј н о с т а интервенира во секоја режија. Во секој случај, теоретскиот пристап кон одредена режија многу е корисен post factum. Зашто, се работи за елаборирани с п о м е н и за ч и н, што беше с е г а и о в д е. А сето тоа е навика на нашиот дух: да артикулира и самиот на себе да стане јасен и прегледен, тоа е начинот на кој нашиот дух го замислува скротувањето на иднината за да ги избегне нејзините замки на непознато и страшно. Теоријата за режијата е ловец, кој некогаш нема да го улови животното режија, заради нејзините бројни мимикрии и прилагодувања. Теоријата мисли дека ќе ја улови ако ја чека на поилото на вистината. Но, дури и тогаш, ако ја улови, тоа ќе биде — друго животно.

Д-р Хуго Клајн работата на режисерот ја дели на:

- **— подготовка;**
- **— работа со актерите;**
- **— композиција на претставата.**

Низ кои фази Вие поминувате во процесот на режијата?

— Главно низ истите фази. Прашањето за нивната содржина и метода е друго.

Колкаво е значењето во режијата на првите впечатоци за едно драмско дело? Како Вие читате едно драмско дело?

— Како јас да го пишувам. Дури тогаш имам полна слобода на одлучување, зашто: имам право да сум незадоволен со него како со себе, зар не? Има нешто иронично и трагично во ист миг кога режисерот (цел еден човек) настојува да се „вклопи“ во една едина книга!!? Тоа е темелна заблуда на Догмата! Зашто, најбезвредниот човек е илјадапати повреден од најубавата книга. Тука сега се работи за најтемелната правда... Значи, јас читам книга како човек vis à vis една книга. Настојувам текстот да стане дел од мене (доколку ми се допаѓа, доколку не — јас го отфрлам), а не јас дел на текстот. Не можам јас да му се допаднам на текстот, потоа да му се додворувам и да му с л у ж а м! Според тоа, да не запаѓаме во лажна скромност: текстот треба да ми се допадне мене а не јас нему. Теориите за тоа дека режисерот му с л у ж и на текстот претставуваат или режисерска лицемерност или заблуда на неслободниот неослободен творец, кој бидувајќи неослободен не може да биде творец. Тој може секако да се нарекува. Може да стане дури и landmark на историјата на режијата, но тој ќе остане слуга кој слугувајќи ќе го плаќа хонорарот на одредена класа, која треба да го прослави и да го претвори во — историја на театарот!

Како режисерот одредува тема и идеја на едно драмско дело?

— Мојот свет-сон се вклопува или вкрстува со светот-сон на писателот или авторот. Точките на вкрстување не се именуваат. Како тема и идеја се именуваат, по правило нешто друго, што на крајот во претставата, не претставува главно ништо! Тоа за темата и идејата е празен стереотип на политичка провинциенција. Јас лично се плашам од споменување на точките на вкрстување заради банализација. Најубавите нешта не се именуваат, не се изговараат, зашто самиот шум на говорот може да ги распарчи: тие се треперливи, нежни и несигурни како сон! Темата и идејата како поими воопшто не ме интересираат. Тоа се одредби смислени за да може што полесно да се утврди на кои идеолошки и класни интереси му служи уметничкото дело. Тоа се прашања на функционалистичката судбина на уметноста, но важат како поими на естетиката само за да можат што почовечки да се пласираат. Зашто, цела идеологија на уметноста, цела напредност и револуционерност на нејзината егзистенција може да се сведе само на едно: секоја уметност е уметност ако во неа е длабока човечка вистина. Тоа е така и ако веќе знам да ја зборувам вистината, јас не се плашам од некакви идеолошки „застранувања“, јас знам да му служам на човекот. На другата страна од човекот по правило се наоѓа грубата м о ќ! Силата може сè. Меѓутоа, во уметноста не може ништо. Тема, идеја и други такви поими од теоријата на книжевноста се само јалови обиди на идеологизираното мислење, обиди за да се помират м о ќ т а и в и с т и н а т а. Таквото помирување можеби ќе биде можно во марксистичката прогноза на бескласното општество. Во класното општество, меѓутоа, моќта продуцира и ги финансира своите дежурни, привремени, дневни вистини. А тие вистини продуцираат свои мали, корисни, привремени уметнички дела. Колку се корисни таквите претстави за општеството, тоа е друго прашање. Веројатно се смета дека се корисни. Дури можеби и се. Но, тоа малку ме интересира, а би сакал воопшто да не ме интересира. За жал, ние не живееме во идеални услови па понекогаш мораме да

правиме и такви мали, привремени и корисни претстави. Тоа е судбината на уметникот на овој век. Но, ако гледаме напред, ако пред сè нè интересира иднината, ако веруваме во неа, тогаш мораме да знаеме уметноста да ја сочуваме од „корисните“ манипулации со неа.

● **Што е тоа „режисерска концепција“? Се вели овој режисер „знае што сака“ или... често се зборува за „порака на режијата“. Што е за Вас порака на една драмска претстава, кој нејзин квалитет?**

— За мене концептот за режијата е пред сè нешто што може да се комплетира после премиерата. За тоа најчесто зборуваат теоретичарите и критичарите. А зошто? Зошто тие, а не режисерот? Заради тоа што тие се изразуваат пишувајќи. Имено, не може да се пишува без комплетен концепт. Тој став механички per analogiam пренесен е на креативниот процес на режијата. Меѓутоа, да се режира може (мора) со делумен концепт, а со големо наслутување! Како што често се компонира музика. Филозофијата секогаш доаѓа после. Какви сè убави, и преубави, прецизни и проверени концепти ми уривал само еден единствен поглед на некој актер во даден момент на дејство. Какви сè откровенија сум доживувал на пробите, не слутејќи ништо за нив пред борба! Еден крик на актерот во даден момент може да растури сто концепти. И што е уште полошо или подобро, да се предизвика тој крик со концепција е ретко кога можно. Јасно е дека крикот ќе се појави како резултат на крикот во мозокот, но колку е во ред тоа да го наречеме режисерска концепција? Ако е тоа во ред, тогаш добро. Кога ќе гибнете еж, тој ќе се собере и ќе ги накостреши боцките. Ежот, кој нема да се собере на време, ќе загине — и покрај сјајната концепција! Инстинкт на еж всушност имал и Наполеон. А тој се занимавал со работа (војна) која не може без претходен план. Па сепак, велат, дека тој чекал да ја види концепцијата на непријателот, па потоа, во текот на битката, донесувал одлуки. Дали е добро да се крие својата концепција од самиот себе, како што тоа го правел еден бог со своите деца за да не би ги — изел!? Всушност, и правилото на карате спортот е реакција на ударот на непријателот, како што во Зенот решението е во молневитиот одговор на поставеното прашање. Режијата е просветлување во смисла на Зенот, а не концепција. Концепцијата служи само како иницијален потег и ништо повеќе. Зашто, како ќе спроведеме однапред планирана и комплетирана концепција со луѓе, од кои бараме креативност!? Значи, „креативност во рамките на н а ш а т а лична концепција“? Тоа, сепак, се сведува на доста невкусна демагогија, зар не? Сепак, не. Јас ги повикувам актерите да бидат креативни во рамките на она што ќе се раздвижи во нас со помош на безмилосните прашања што ги поставувам. Можеби тие прашања се концепција? Не знам. Јас секако не ги донесувам од дома. Тоа се прашања-одговори на прашањата што ми ги поставуваат актерите...

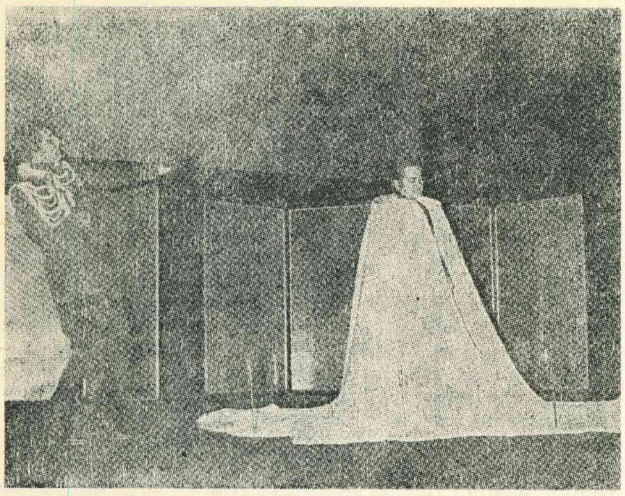
● **Се вели дека „добра режија“ е онаа режија која „не се гледа“. Гледајќи ги Вашите драмски режии, би рекол дека и тоа како „се гледаат“. Што мислите за режјата „која се гледа“ и за режијата „која не се гледа“?**

— Одбележувањето на режијата „која не се гледа“ води потекло (како, всушност, и многу други ужасни нешта во уметноста) од Платоновата филозофија: светот е имитација на Идејата за него. Уметноста е имитација на светот. Значи, уметноста е имитација на имитацијата и според тоа е безвредна. Режијата „која не се гледа“ треба да биде И д е ј а во Платонова смисла, додека претставата е имитација на таа идеја, значи — стварност. Ете ви! Како човек да не се разбесни кога луѓето, кои се нарекуваат марксисти, кои седат по нашите академии за науки и уметности, кои сето тоа му го заблагодаруваат на своето марксистичко сфаќање на светот, сакаат токму „режија која не се гледа“ и доскоро, таквата режија беше прогласувана дури и во нашата земја, овде и сега, како модел за добра режија! Но, нашата лутина не вреди многу. Нив напротив им одговара „режија која не се гледа“, зашто се вклопува во извесен догматизам. „Идеалната Држава“ на Платон го признава само славењето на нејзините Закони. Нејзе театарот не ѝ е потребен. Според тоа, „режијата која се гледа“ навредува со својот дионизиски пристап, таа е нечиста, зашто има однапред јасни Идеи, кои однапред можат строго да се контролираат, како Менделовите „возови“. Таа е, значи, една видлива стварност, а не идеја. Таа се отргнува од mimesis-от. Станува poesis. Таа станува крик, а крикот се слуша надалеку, дури и кога е нем од својата сопствена снага! Го напуштивме mimesis-от, зашто и премногу стана подложен на — мимикрија. Не сакам ниеден вид на мимикрија на стомакозборувачите. Всушност, не може да се артикулира еден модел на стварноса, а притоа да „не се види“ неговиот автор. Тоа би било играње на играта. Тоа е, всушност, имитација на имитацијата и заради тоа е потполно безвредна!

● **Д-р Клајн мисли дека „основната идеја на делото и основната идеја на претставата не се сосем исти ни сосем различни“. Како Вие гледате на овој однос?**

— Д-р Клајн е библиски мудар. Она што веќе 50 години сите големи претстави еклатантно го потврдуваат, тоа тој го тврди со доста скржавост и резерви, како да пронашол нешто навистина ново, па заради тоа е „несигурен“. Тоа е мудро од гледиште на теоријата, која има амбиции нејзините вистини да траат барем малку подолго од вистините на претставата, кон кои таа иста теорија се однесува и од кои извлекува свои заклучоци. Мене, меѓутоа, ми гори под нозете и јас морам нештата да ги гледам сосем одблиску. Тоа непосредно ми помага за да ја отфрлам и д е ј а т а во смисла на п о р а к а т а. Јас не порачувам никому ништо. Не сум трибун, пророк, проповедник или политичар. Јас себе си не си дозволувам да порачам ни шприцер без свест и одговорност дека оној кој порачува з б о р у в а додека друг го слуша и самиот тој однос ја покажува власта на оној кој зборува над оној кој го слуша. Мене лично повеќе ми лежи самооткривањето, доколку луѓето сакаат тоа да го видат и доколку тоа не е само егоцентричност на растроени нерви. Сè додека луѓето ќе сакаат тоа да го гледаат, ќе имам право да мислам дека не се работи само за егзибиција и покрај тоа што понекој тврди дека токму за тоа се работи!? Меѓутоа, од секогаш многу ме чудело тоа што тие поединци тврдат дека се работи за егзибиција, а при тоа ги гледаат моите претстави. На нивно место јас би се откажал од гледање. Или можеби мислат да ме „поправат“, зашто во нивниот свет на механичка послушност и теоцентрична хиерархија „човекот никогаш не е сосем изгубен и може да се поправи како машина за перење“! Јас, значи се откривам и притоа, самиот себе се изненадувам. Тоа е мојата „идеја“. И тоа не е приватна работа. Зашто, јас сум општествено битие и го откривам во себе она што и другите го содржат. Тоа е мост

кој стои меѓу мене и публиката. Откривајќи се, јас не се плашам дека ќе покажам нешто „забрането“. Сигурен сум, имено, дека сум само човек и дека сите вистини што ќе ги откријам ќе бидат само човечки вистини, вистини што се за човекот. Зашто, верувајќи си себе си како на човек, јас верувам во човекот воопшто, иако е тоа доста демодирано.



„Оставка на карипскиот министер или достага на самиот врв од највисоката власт“ 1975 во Драмски театар — Скопје (на фотографијава: Благој Чоревски и Крум Стојанов)

● Што за Вас претставува драмскиот конфликт, а што драмското дејство?

— Војната е татко на сите нешта.
—Хераклит —

● Како работите на утврдувањето на драмските ликови, улоги, нивните функции и задачи, односи и особини?

— Сè гледам во времето и просторот. Ликовите и нивните односи и конфликти се одигруваат сè појасно, како да извираат од мракот, како да ги сонувам. Тогаш стануваат постварни и од самата стварност. Стануваат мои фантазии и мои браќа. Секој од нив е во право и секој настојува да ја постигне својата цел. Ме земаат како сведок. Понекогаш ме злоупотребуваат, ме лажат, се грабаат за моето внимание и љубов. Се борат за простор и време во претставата, трошат скапоцено време и заземаат важни положби во просторот. Ме посетуваат денонокно. На крајот сите почнуваат да ја работат претставата, таа, значи, станува резултат на тој процес. Секако тој процес не се појавува секогаш, а кога ќе се појави, не се појавува со ист интензитет. Но, ни секоја претстава не е онолку добра колку ние би сакале, зар не? Дури кога ќе започнам да работам претстава по некој внатрешен диктат, имам право да очекувам таа да биде добра. Секоја добра претстава просто ме — разнесува. Таа е резултат на моите фантазии, кои веројатно се артикулираат во одреден свет на ликови и односи во едно дело и како такви почнуваат да живеат најпрвин во мене, а потоа во актерите. Кога ќе се вселат во актерите, тогаш тоа е знак дека нема враќање. Јас станувам нивна жртва. Доаѓам на проби да ги слушам и видам нив, тоа што се случува на сцената е само одраз на она од што сум се ослободил, одраз на мојата слобода од нив.

● Дали „режисерот е сопствен драматург“ (Драшковиќ)? Објаснете го односот меѓу режијата и драматургијата и режисерот и драматургот.

— Да. Режисерот е сопствен драматург. И не само тоа. Режисерот е главно сопствено сè. Јас не ја знам улогата на драматургот. Но, добро е ако го имате. Што се однесува до мене, кога и да сум можел да си го дозволам луксузот да имам драматург, не сум имал ништо против. И тоа не само заради драматургијата, иако и тука е потребна помош. Драматургот главно го користам за контрадиктор! Му давам задача да има секогаш ладна глава и циничен дух. Така, со ладна глава, седи на пробите покрај мене и по задача ми зборува дека тоа што јас го работам не е добро. Јас, секако, знам дека тоа ми го зборува по задача, јас, исто така знам, дека сум добар режисер и дека правам добра претстава, но..? Но, многу е возбудливо и многу е непријатно кога некој 5—6 недели ви зборува дека работите погрешно, дека претставата ја водите во пропаст, дека тоа што го работите не е никој во состојба да го разбере, дека тоа не се работи кога е во прашање тој и тој писател и уште стотина непријатни нешта. Тоа е како лошо, врнежливо време. Ве нервира, но барем едно ви е јасно: кога некоја ваша идеја ќе мине низ такво решето, тогаш никогаш, никому не ќе му падне на ум тоа да ви замери. Што се однесува до мене, јас знам дека претставата ја работам како сомнабул, ја работам по внатрешен диктат и во состојба на еден постојан, продолжен афект. Токму за тоа ми е потребен „луксузот“ драматург, кој ќе знае моите фантазии да ги „преведе“ на можен и разбирлив јазик, на јазик на некава рутина.

● Какви се Вашите искуства со адаптација, со драматизација или со сопствен текст за сцена?

— Предмалку зборувавме за штрихот! Зар тоа не е адаптација или, ако сакате, драматизација!? Режисерот, значи, го прилагодува секој драмски текст на својата имагинација. А кога тоа ќе го направи со прозен или поетски текст, кога значи ќе земе молив и ќе скрои театарско дело од текстот што претходно не бил напиштн за сцена, тогаш тоа го викаме драматизација или адаптација. Тие термини, секако, се погрешни. Прво, заради тоа што ни еден режисер (тоа главно го работат режисерите, зар не?) нема да напише дело, туку предтекст (литерарен) за својата претстава. Заради тоа тие творби треба да се нарекуваат — театрализации. Што се однесува до мене, јас ретко пишувам такви работи, три-четири сè на сè. Едно е сигурно: кога и да работев т е а т р а л и з а ц и ј а ги имав во секој момент, значи во секоја секунда на идната претстава, сите нејзини елементи одеднаш, симулантно. Се развива едно повеќезначно дејство на сцената. Кога нешто од моите чувства мора да се изрази со текст, тогаш се напишува текст. Но, бидејќи работејќи го тоа, јас главно пишувам (седам пред машината и го пишувам своето комплетно видување на претставата) секогаш поголемиот дел од текстот се описи, односно тука бидуваат опфатени другите елементи на претставата, а помал дел самиот дијалог или текст. Всушност, тоа исто се случува и кога работам драмски текст, само процесот не се забележува секогаш и со зборови. Што се однесува до ситуацијата кога режисерот го режира својот драмски текст, тогаш се случува тоа дека престанал да игра режирајќи и почнал да игра пишувајќи, за потоа пак да го изрежира (да го одигра) сето тоа заедно. Зашто, исто како што може да се чита и да се мисли безгласно, така може и да се игра „во себе“ и токму тоа го прават сите кои учествуваат во театарскиот чин, а не се „актери“.

● Како ја совладувате целината на драмскиот текст? По кој критериум вршите делење на текстот на помали логични целини или секвенци?

— По критериумот: време — простор.

● Како правите крајна анализа на драмскиот текст и кога сте, всушност, готови за режија на една драмска претстава?

— Кога сум во состојба на потполно, совршено незнаење. Но, да се разбереме: тоа незнаење е a posteriori. Најтешко е да се заборави сè и да се појде од нула. Тоа поаѓање од нула, победа над искуството на изгазени патишта, триумф на сопственоста, пораз над помнењето на стереотипови, победа над сопствениот кукавичлак и т.н. Но, незнаењето плаши. Понекогаш кога сум, всушност, најподготвен да режирам, ме фаќа ужасен страв! Дали е тоа парадокс? Прашање: со кое право почнувам да режирам и да трошам општествени пари и туѓи нерви, кога всушност не знам ништо? Станувам гневен на самиот себе, зашто не знам одговор. Тогаш си приспомнувам: па ти успешно си го режирал тоа и тоа, па тоа и тоа, тоа и тоа, тоа и тоа, па ти имаш искуство, зар не? Па ти знаеш сè за сцената, па ти тоа го работиш повеќе од дваесет години... Тогаш, втора криза, не требаше да приспомнувам за сето тоа, зашто не треба да се работи од искуство. Со други зборови — вистински пекол. Тогаш утеха заради постигнатиот степен на заборав и незнаење, при што стравот ќе биде главен сведок дека јас себеси не си замислувам некое незнаење и заборав, туку дека тоа незнаење и заборав навистина постојат како вистинска потенцијална моќ за правење на претставата! Јас навистина тогаш не знам што да правам. Е, кога сето тоа ќе се случи, одам на прва проба. На првата проба главно сум доста збунет и влевам мала доверба.

● Кои критериуми мора да ги задоволи една современа режиска постановка?

— Сите за кои можете да се сетите. И уште еден: да важи само за една единa претстава и да не личи на ниедна друга. Значи: оригиналност, неповторливост.

● Како ги режирате говорните задачи? Колку време трошите во „режија на маса"? Кои проблеми ги совладувате во таа фаза на режија?

— „На маса" работам третина или нешто повеќе од целото време за проби. Тука поставуваме прашања.

— Одговорите ги наоѓаме на сцена. На масата се присетуваме. Трагаме. Ги вкрстуваме своите светови-сни. Ги запознавам актерите кои не сум ги познавал или се изненадувам. На масата наоѓаме заеднички именител на нашите потреби за претставата што ја работиме.

● Како му режирате на актерот во сценски простор и кои проблеми на мизансценот притоа откривате?

— На масата само се наслутуваат внатрешните времиња на претставата. Работата во просторот би можела да се нарече специјализација или впросторување на тие времиња, а не како што сега тоа се вика — мизансцен на претставата. Актерите треба значи, со впросторување на своите внатрешни времиња, да му ја дадат на просторот онаа потребна згуснатост, зачудност и уникатност. Тие го претвораат просторот во еден јазел кој, радијално одсјајува голема енергија. Актерот има бескрајно многу можности да го артикулира просторот и да го исполни со зачудувачка енергија. Всушност, актерот може да го промени времето и местото, да го згусне и да го разводни, да го прошири и да го стесни просторот. Тоа може да го направи поефектно и побрзо отколку на филмот, а притоа да не се служиме со технички ефекти на светло или декор! Токму тоа го барам на пробите во простор. Најдобри резултати во тоа досега сум постигнал во претставите „Црнила", „Ослободувањето на Скопје" и „Гробницата за Борис Давидовиќ". Додека работевме во „амбиентален театар", бегајќи од шаблонот на сцената-кутија, ние карактерот, менталитетот и емоционалниот набој на претставата го решававме со просторот, со амбиентот. Тој решаваше за сè во претставата. Сега се враќам на сцената-кутија, но не и на нејзините шаблони. Мислам дека актерите можат да го артикулираат просторот, а не тој нив. Во тоа совладување на просторот ги гледам идните трагања во современиот театар. Зашто, амбиенталниот театар мораше да помине само како мода. Нема доволно амбиенти. Во нашата имагинација и дарба постојат, сепак, сите амбиенти.

● Како работите со актерот?

— Додека актерот е креативен, тој може да се прилагоди и тоа го викаме трансформација. Кога неговата креативност ќе се исцрпи, тогаш преостанува ликот да му се прилагоди нему. Инаку, сè зависи од тоа со кој актер работам. Тука нема рецепти. За мене актерот е конкретен персоналитет. Не професија или паушално третиран соучесник во работата. Важно е да се договориме дека јас се вложувам себе си, тој исто така. Важно е да се донесеме с е б е с и кога ќе дојдеме на проба. Никогаш не му наредувам на актерот. Само му предлагам. Како е тогаш можно моите претстави да се „режисерски"? Тоа е затоа што актерите, слутејќи дека ги спасувам од шаблон, ако се доволно лично храбри, ги прифаќаат моите предлози. Инаку, многу луѓе кога ќе видат претстава вон шаблон, велат дека се работи за „режисерска" претстава. Тоа е затоа што театарскиот свет е преполн со медиокритети. Тој свет се плаши за своите шаблони, без кои не би можел да преживее. Јас мислам спротивно: режисерска претстава во лош смисол на зборот е онаа претстава, во која актерот го игра својот омилен шаблон, на општа радост на малограѓаните, кои ќе ги одседат своите два и пол часа во театар со ненарушено варење! Режисерот „кој не се гледа" е само сообраќаец. Тој на сцената става маса и столови, врата, ќе го одреди патот за кујната и спалната соба, сè логично и „нормално", „како во животот", а тоа е како да се игра за животни, а не за луѓе. На тој начин неговите мизансценски проби стануваат најлошите моменти во театар. Актерот го прашува режисерот: „каде сум и што работам?". Режисерот вели: „седни овде, а потоа пиеш коњак". Тоа се глупости.

● Што за Вас претставува режисерска драмска проба?

— Главно, тоа е најубавиот дел од мојот живот. Без проба мислам дека само би вегетирал. Моментот кога еден свет се губи за да му го препушти просторот на друг, кој тече од мене, е момент на најубава тишина, т и ш и н а, заради која можеби вреди да се живее. Светот-сон почнува да се гледа и слуша, станува наполно сетилен.

Понекогаш ми удира шлаканица. Јас бегам од него кога е прејак. Тој, меѓутоа, се витализира од моето бегање до огромен интензитет и почнува да ме води. Јас немам повеќе моќ над него. Понекогаш заради тоа „не ја завршувам режијата до крај". Ќе ја направам претставата и ќе ја пуштам, но таа не е довршена. Не сум имал сили да одам до крајот на тој свет. Не сум можел повеќе да го издржам. Но, кој знае дали е тоа лошо или добро? Всушност, претставата е само една проба повеќе.

● **Објаснете го конфликтот режисер — актер.**

— Тој конфликт е татко и мајка на претставата. Секако, ако се работи за креативен конфликт. Инаку, секој друг конфликт води кон катастрофа. Но, што е тоа креативен конфликт? Дали е тоа имитација или симулација на конфликтот, при што актерот „се прави" луд, зашто мора да ги прифати ставовите на режисерот? Во театарскиот творечки процес не е допуштена лажна демократија, кога всушност, режисерот е прикриен директор. Напротив, вистинската творечка ситуација се состои од сродности во начинот на мислење, а не од содржината на мислењето. Конвергентната форма mentis на актерите и режисерот, доведува до чудесни резултати. Но формата mentis е нешто што не може да се менува по волја. Тоа е главно априорна ситуација. Затоа се вели дека поделбата на улогите е половина режија. Јас сметам дека осредните режисери сонуваат за п о с л у ш н и актери, а кога ќе се разбудат, за да не се предадат, тој свој сон за субординација на соработниците го нарекуваат дисциплина. Јас го мразам од дното на душата тој поим. На сето тоа местото му е во — касарна. Ступидно е да се претвора театарот во касарна, како што е всушност ступидно да се претвора касарната во театар. Истото тоа се случува и со осредните актери. Тие сонуваат железна режисерска рака, која ќе ги води секаде, а притоа тие самите ништо да не мислат! Така настанува еден синџир кој јас би го нарекол пакт на медиокритетите против творештвото. Што се случува тогаш со режисерот, кој е „пред" своето време и сфаќање за театарот? Не му е ли потребна железна рака, зашто „нема време" да пророкува и да ги убеди актерите, кои објективно сеуште не се во состојба да сфатат некоја иновација? Не, не му е потребна. Зашто, ако иновацијата е плодна, вистинскиот талент во било кој актер ќе го почувствува тоа и ќе појде по патот на ризикот. Тоа е мое искуство и тоа дури со, инаку, осредни актери. Тука важи правилото: колку подобар актер, толку подобра соработка. Секако, кога велам што подобар актер не мислам на вообразен, разгален и според тоа, бивш великан, туку на вистински квалитет, кој може да се сочува дури и кај најголемите ѕвезди на актерското небо, ако се работи за големи личности на актерската игра. Тоа исто така го тврдам од искуство.

● **Како ја режирате композицијата на претставата?**

— Главно на принцип на музичка композиција. Би рекол дури дека претставата, која не е како музика, која не е режирана на принципот за сеопфатноста на музичката структура, не може да биде голема. Музиката е најголема, најдлабока и најкомуникативна уметност токму затоа што „не се обврзува" со зборови, со поими. Таа, значи, не се обврзува идеолошки, есхатолошки, а притоа останува да им служи на високите морални вредности!? Тој парадокс, меѓутоа, е прашање на оној кој слуша и неговите веќе извежбани шаблони или похрабро речено — предрасуди. Тогаш така нека биде и со театарот. Композицијата на претставата е најголемото мајсторство на режисерот. Тоа е можеби единственото поле каде тој е осамен. Тој мора да биде орел во ничеански смисол и да ја согледува својата творба од голема висина. Од таа висина ситниците изгледаат безначајно. Од таа висина кога ќе се погледне долу, се гледа сосема ситно и самата режисерска личност. Се гледа огромен тотал, контекстот на претставата: историски, филозофски, цивилизациски! Што повеќе се креваме во височините од кои фаќа вртоглавица, толку поголем и посеопфатен контекст на претставата гледаме! Тогаш доаѓа стравот од согледувањето на безначајноста на нашето дело, тогаш доаѓа очајание. Потоа мудроста на Проповедникот, зашто сè е с у е т а. Потоа ние сме во состојба да ја компонираме претставата. Секако, ако нешто остане од неа. Ако не остане ништо, тоа значи дека уште еднаш, по кој знае кој пат, ќе заклучиме дека не сме направиле баш ништо! А, тоа е добар мотив, да се обидеме уште еднаш, зашто кога другите ќе ни речат неколкупати дека не сме направиле ништо, треба да престанеме да режираме, ако држиме до себе.

● **Објаснете го односот меѓу режијата и музиката. Како ги режирате ритамот, темпото, мелодијата и т. н.? Како ги режирате паузите, акцентите, доминантите, атмосферата и динамиката на претставата?**

— Веќе ви реков дека музичкиот принцип е доминантен во режијата. Темпо-ритамот на претставата е повеќе од мајсторство на режијата. Тоа е негова ингениозност. Тука секој има своја тајна, ако воопшто ја има? Јас немам никаква тајна, но за жал, и покрај тоа што настојувам да бидам искрен колку што можам во овој момент, не можам да објаснам како го режирам темпо-ритамот на претставата. Би можел да речам дека тоа го правам нон стоп, од првото читање па сè до последното гледање на својата претстава. Но, тоа го правам несвесно. Тоа е како кога слушате омилена музика на радиоапаратот во својата кола, а притоа возите многу брзо низ густ и комплициран сообраќај. Што правите тогаш? Возите или слушате музика? Со своите сетила секако возите. Но, можеби, со својата кожа, со својот нос кој не ви служи, во возењето (зашто, ушите ви се зафатени) — слушате музика! Ми се случувало да се обидувам да реконструирам во своето помнење возење долго 600 километри! Не сум успевал!? Но, музиката која сум ја слушал ја знаев напамет!? Циниците на ова место би рекле: тој ќе загине со колата! Но, така ми се случувало и со претставите. Многу луѓе рекле дека биле фасцинирани со некоја моја претстава, но не биле баш брилијантни кога се обиделе да објаснат зошто биле фасцинирани! Јас мислам дека биле „фатени" со темпо-ритамот на претставата.

● **Изнесете ги своите погледи на режијата и другите уметности.**

— Режијата е или, во најингениозните нејзини моменти, мора да биде summa на сите други уметности. Режисерот во смисла на ширината на своите знаења, интересирања и умеења, е последниот ренесансен човек на 20 век. Тој во својата работа располага со сите уметности и со една поголема од нив: со живи луѓе, актери. Во таа смисла споменатата summa, меѓутоа не е така едноставна. Математичкиот израз на таа summa, ако неа ја замениме со знакот x, би бил x/сек. Таа секунда

е секунда која ги содржи сите впросторни времиња на претставата. Значи summa поделена со с е г а и о в д е! Што значи тоа? Тоа значи дека сите уметности се трајни, вкоренети во — вечноста. Освен, можеби, музиката која се „вади“ од вечноста, зашто мора да се изведува. Дотолку е поголема. Театарот ги вади, значи, од вечноста сите уметности со кои се служи: литературата, сликарството, музиката, скулпурата, и ги впростува назад во минливоста на времето, во животот. Зашто, вечноста е неживот. Времето е живот. Дотолку е поголем. Театарот не може да го премости времето, но може да остане во вечноста, како и човековото суштество. Човековиот копнеж за бесмртноста нè тера високо да ги вреднуваме не само оние уметности кои го премостуваат времето. Но, тоа е само во нашата христијанска цивилизација. Поради тоа Августин рекол: Затоа што го сугерираат животот и минливоста на животот, неговите христијански вечности се држат до есхатолошкиот принцип со кој луѓето се плашат за да останат покорни. Ние, за жал, и ден денес се држиме до истиот принцип во естетиката и тоа некои од лицемерје, а најголемиот дел од незнаење, што е полошо од лицемерноста! Театарот е, значи, ефемерна, минлива уметност и јас тврдам дека токму поради тоа — најголема. Моќта за вклопување во вечноста, со која располагаат другите уметности е само илузија. Зашто, кога театарот ќе ги извади од контакстот на вечноста ние гледаме дека тие станале нешто друго! Ако секоја генерација има право да вреднува поинаку (во театарот), тогаш моќта на секундата е далеку посуштинска за нас од моќта на вековите. Во театарот секое кревање на завесата, секој прв сноп на светлина е создавање на свет, на суштество. А секој краен мрак и крај на претставата е почеток на небитието. Како создавањето и конечниот потоп на Атлантида. Контекстот на прпетставата е нешто друго. Суштината на претставата е значи, нешто за себе и по себе. Не може да досегне во неа. Кога претставата ќе започне, таа е неприкосновена. Вандалскиот акт на посегање во суштината на уметничкото дело се крева на нова далеку поважна потенција кога ќе се посегне во суштината на театарската претстава, значи тогаш се посегнува кон ж и в и л у ѓ е! Тогаш се посегнува во сонот, во неприкосновеното н е ч и е в р е м е кое е вон времето. Се посегнува кон с е к у н д а т а на самото суштество. Затоа јас би ја оставил есхатолошката вредност во вечноста на другите уметности, ако така веќе м о р а да биде, но не во summa/sec. на тие исти уметности кога се вратени во живот во рамките на т е а т а р о т!

● **Како режисер, како соработувате со сценографот, костимографот, композиторот, коеографот, лекторот, асистентот и со другите уметнички соработници?**

— Одговорите на овие прашања се дадени понапред. Додуша, тоа е нешто воопштено, но секоја конкретизација пак би нè довела до низа емпириски случајности што не можат теориски да се воопштат.

● **Осврнете се на проблемот: режија на жанрот и стилот како начин на прикажување на една драмска претстава.**

— До скоро се државме (јас никогаш) до таканареченото стилско единство на претставата. И тука бевме жртви на есхатолошката лицемерност. Утилитаристичките естетики најпрвин одредуваа кој стил ќе биде најдобар како „одраз“ на објективната стварност, а притоа двократно ја заобиколуваа вистината. Прво, негирајќи ја формата како второстепен фактор, истовремено слепо се држеа за самата форма. Тоа е историјата на соцреализмот, на пример! Ако, значи, формата е второстепена вредност, зошто тогаш с а м о соцреализам! Второ: Ако содржината на уметничкото дело е најважна, зошто оковите на стилот и формата? Можеби затоа што е најдобар модус на лагата на утилитаристичката уметност еден „владеечки“ стил, кој станува лажен со самото тоа што е владеечки, зашто владее подолго отколку што тоа му е одредено со самата негова природа и мотивите за неговата појава. Тој значи станува вештачки. Никогаш нема да ја заборавам „лекцијата“ што ми ја одржа советскиот режисер Дунаев, од Театарот на Мала Брона. Кога го запрашав зошто таму, значи, се држат официјално и исклучиво до Станиславски, ми одговори дека Станиславски е Волга, а другите се само притоки на Волга! Значи, монолитноста на Волга. Кога му реков дека не смее да губи од предвид дека и самата Волга на својот извор е мала река, дека својата големина им ја должи заправо на „малку значајните реки“, дека нејзината вода, значи, суштината, е всушност само збир на водите од целиот слив, на кого никој жив не може да им ја одреди провенијанцијата, дека можеби некаде извира некоја друга, идна Волга и таква натаму, Тој смогна само да се налути! Значи, ние се осудивме во последно време да пробаме еден плурализам на стилови, внатре во една претстава и тоа е сосема добро. Што се однесува до мене, јас долги години бев растрган околу ова прашање. Можам без лажна скромност да си признаам и себеси и на другите, дека знаев дека ќе дојде тоа време со напредокот на демократијата кај нас. Бидејќи стилот е исто така одредена вредност. Тој има одредено значење кое може да се употреби во претставата не како „стилско единство“ кое не ја дозволува основната креативна слобода, туку како средство на изразот на значењето како можност на режисерскиот израз. Секако, ако режисерот ги меша стиловите без некое одредено значење тогаш тоа е грешка затоа што се работи за случајно помешан шпил на карти, бидејќи тогаш во претставата сè е само случајност па според тоа бесмисла. Но, ако тоа е вешто „спакуван“ шпил на карти, тогаш тоа е нешто друго. Се разбира нашата недоучена и теоретски многу слаба критика во шеесеттите години, беше далеку повеќе наклонета сè да прогласи како грешка на недоучениот режисер, за да ја прикрие својата недоученост. Дури кога од „белиот свет“ кон кој ние секогаш сме имале балканска инфериорност, дојде големата „мода“ на мешање на стиловите во смисла на значење, дури тогаш сме признати на овој план и ние. Земете ја, на пример, мојата режија на „Покојник“ како мешање на стилови поради значење. Дури на **БИТЕФ** бев и распнат! Само ретки критичари кои токму „доаѓаа“ како нова генерација ја сфатија таа претстава. Сега ниеден второстепен режисер нема да го режира Нушиќ, а да не направи „нешто“ во таа смисла. Да ги земеме исто така за пример сегашните режии на Љубиша Ристиќ. Тие се анатемисани од истиот агол за одбрана на „светите“ табуи на неслободата. Друга работа е дали иднината ќе му даде за право во некои работи и претстави. Непобитно е дека неговиот начин на театарско мислење навлегува во иднината.

● **Објаснете ја режијата на публиката, како вие тоа го правите?**

— Главно со воведување на плурал времиња на дејства на сцената. Но, тоа не е режирање на публиката. Тоа е можност дадена на публиката таа сама да режира. Симултаноста, густинта и ин-

тензитетот на претставата мора да бидат такви публиката да не може или подобро да не мора да види сè. Таа, значи, одбира што ќе види, а што ќе пропушти да види. Таа, одбирајќи, ја монтира претставата, а тоа значи ги монтира своето сопствено доживување и неговите значења. Притоа не треба да се наруши она што го викаме заедништво на доживувањата и значењата во театарот. Меѓутоа, нешто не е во ред ако тоа заедништво биде сосема униформно. Тогаш тоа главно е конформизам и утилитаризам на режијата. Тоа е додворување на публиката. Дијапазонот на мислења и доживувања на публиката не смее да биде толку спротивен за да го уништи, значи, заедништвото на впечатокот, но не смее да биде ни така ништожен за да не допушти сосема лична интерпретација на секоја единка во салата. Публиката не е само маса. Таа маса е составена од единки. Во нашето општество често еден покрај друг седат универзитетски професор и човек кој првпат е во театарот, љубител и „насилно" доведен човек. Овој другиов не смее насилно да биде истеран еднаш засекогаш од театарот! Тој мора да добие шанса да не му биде досадно. Но, тоа е само еден од аспектите на симултаност и повеќестилскиот тек на дејството. Најважниот аспект е аспектот на слободата на творештвото, кој мора да го добие публиката. Ако таа е и теоретски учесник во чинот, па дури ако е и само сведок на чинот, таа мора да добие шанса и можност за своја интерпретација и тоа не потоа и таму некаде, туку за време на претставата значи, сега и овде.

„Црнила" 1971 во Театарот Виспањскиего — Катовице, Полска, 1974 во Народно позориште — Зеница, 1975 во Народно позориште — Крагуевац, 1977 во Драмски театар — Скопје и 1978 во Народно позориште — Суботица (на фотографијава: Аце Јовановски и Мајда Тушар)

Во театарот на сукцесивно и хомогено сфатеното време публиката нема таква шанса. Во театарот кој се држи за еден стил, една Волга исто така. Ние не знаеме однапред, како што тоа Хамлет го знае, што ќе ја фати во замка публиката, која не е Клаудиј. А претставата мора да биде стапица за свеста на публиката, инаку не е ништо. Поради тоа, јас ги разапнувам своите мрежи многу пошироко и ги спуштам најдлабоко што можам неплашејќи се да ги употребам сите средства кои ќе ми се сторат погодни за откривање и на самиот себе и на вистината која сакам да ја откријам. Основната претпоставка на човекот, кој доаѓа во театар е: или да се забави, а тоа не значи ништо друго, освен да најде некое засолниште и заборав од лагите, кои го прогонуваат вон театарот, или да ја слушне и види самата вистина, бидејќи лагите му се преку глава. Ако и таму го ограничуваме со нашите сопствени табуи, таканаречени мудреци кои паразитираат на театарот, тогаш тој нема никакви шанси. Многу режисери секако ја работат својата работа верна и вешто. Но, таа работа се состои само во пакување, во амбалажирање на некоја „дозволена" вистина, која секако може да се прочита дури и во весниците. Таквите редовно ја удираат и својата цена на амбалажата. Понекогаш таков сум и јас. Не затоа што морам, затоа што понекогаш мислам дека морам. Или затоа што понекогаш се убедувам себеси дека нема друг излез. То се главно моменти на творечка немоќ, која ги перпетуира сите други немоќи во режисерската уметност и животот.

● **Во каков однос е критиката кон современата југословенска режија? Дали режисерот е првиот критичар на своето дело?**

— Режисерот, без сомнение, е првиот критичар на своето дело. Но, тој не е комплетен критичар. Како што ниедна критика самата не е комплетна. Тоа се само судови на индивидуи. Што се однесува до критиката, таа исто така го носи својот крст. Имено, ниту една критика, никогаш до сега, не успеала да каже нешто повеќе за претставата за која зборува, туку за самата себе! Кога читам десетина или повеќе критики за некоја моја претстава, најповеќе ме забавува анализата на самите критичари: од која средина доаѓа, каква е неговата информираност, вкус, на кој центар на моќта му припаѓа, колку е самостоен, како е кон мене лично расположен, колку го сака театарот, а колку живее од него и т.н. Тие анализи понекогаш даваат зачудувачки заклучоци и во позитивна и во негативна смисла. Но, постојат таканаречени „предкритики" кога претставата ќе се критикува безочно уште пред да ја види сцената. Да ја земеме, на пример, „Свадбата на Мара"! Некои луѓе толку ја критикува таа претстава пред да биде прикажана, секако во најдобра намера да го спасат од неа нашето општество, што дури дојде и под удар на самата правда. Потоа во целата наша земја (МЕСС, Дубровачки летни игри, Стериино и позорје) се испостави дека не биле во право, што секако не мора да го намали ниту нивниот патриотизам, ниту нивната лична приврзаност кон основните принципи на нашето општество. Или „Ослободувањето на Скопје", на пример. Дел од словенечката критика (Рапа Шуклје, Мајда Кнап и сл.) беа доста резервирани заради соцреалистичкиот третман на режијата (sic!). Кога подоцна истата таа претстава ја игравме во Бургтеатарот, најцрниот десничарски печат исто така утврди дека се работи за соцреалистички плакат! Потрч го предкритикуваше тој проект како атак на некои наши светини од НОВ (sic!), а умерениот и најстар весник во Европа „Die Presse" тврдеше дека тоа е многу убава интерпретација на нашата борба

против фашизмот! Или, да го земеме за пример делото на В. Стојановиќ „Не е човек кој не умре". Претставата што ја правев во Зеничкиот театар беше симната од репертоар (поради предкритиките не доживеа премиера) како некаков „црн бран". Потоа, истата претстава, буквално иста, во Камерниот театар, доживеа голем успех. Кога гостувавме во Москва, водечкиот советски критичар Ростоцкиј напиша огромна критика во списанието „Театральнаја жизнь" фалејќи го токму нејзиното проседе. Значи ли тоа дека некои луѓе во Босна како критичари сакаа да бидат поголеми католици од папата, кога го прогласија за „црн бран" она што не е црн бран дури ни за Москва!? Така ви е тоа со критиката. Таа секогаш повеќе зборува за себе отколку за самата претстава. А тоа така мора да биде. Не постои објективна критика во една глава. Како што во една глава не може да се смести таканаречената објективна стварност.

Што е моралот на режисерот и етика на режијата?

— За тоа е речено доста во советите до младите режисери. Би додал уште само тоа дека основа на етиката на режијата е — ВИСТИНАТА. Во нашите услови тоа е главно борба со автоцензура. Таа борба е легитимно право на секој творец па и на режисерот. Говорејќи ја вистината, режисерот во наши услови не може да дојде во конфликт со основните принципи на нашето општество. Тој секако може да дојде во конфликт со индивидуални интереси, со некои политичари кои би сакале да заматат некои појави бидејќи немаат увид во нив ниту моќ политички да се пресметаат со тие негативни појави. Според тоа, ним во интерес им е тие појави да „не постојат". Морална должност на режијата е да укаже на нив ако тие постојат. Само да укаже, бидејќи таа не може да ги реши. Режијата е политички чин PAR EXCELLANCE а молчењето и премолчувањето не може да биде морално во политиката. Режијата во принцип мора не само да биде „на страната на Револуцијата", зашто тука се можни и манипулации, туку мора да биде самата Револуција. Секако ова ќе звучи како парола на луѓето кои мислат дека Револуцијата се случила и дека секое нејзино понатамошно случување е контреволуција! Режијата живее во уште не-суштество во смисла на Блох. Таа, значи, гледа повисоко и нејзината етичка должност е да гледа повисоко и подалеку од актуелниот миг. А ако не го гледа сосема јасно и без очила за разубавување овој момент што ѝ е под носот, како тогаш ќе го види следниот?

Што битно омеѓува полето на естетиката на режијата и што, според Вас, би бил предмет на естетиката на режијата?

— Полето на естетика на режијата битно ги омеѓува нејзините изразни средства: summa/sec. на сите други уметности плус живи луѓе (актери), кои пренесуваат дел од нејзините изразни можности.

— Предметот на естетиката на режијата не би смеел да биде режија сфатена како дел на една претстава, како тоа нашите критичари (цела среќа не сите) мислат, туку тоа мора да биде целина, претстава. Естетиката на режијата тогаш би го проучувала односот на режисерот кон сите делови на претставата и неговата моќ да создаде целина.

Каков е статусот на режисерот во Југославија и нејзиното општество? Каков е статусот на режисерот во југословенскиот театар, на филмот, радиото и телевизијата? Изнесете ги своите погледи за една социологија на југословенската режија (театар, филм, радио и телевизија).

— Кога би знаел концезни одговори на овие прашања кои отвораат можност за една книга од пет стотини страници би ја напишал веднаш. Ако не можам концизно да ги изнесам своите ставови за овие прашања, тогаш не вреди ни опширно, бидејќи таа опширност би ја уништила композицијата на ова интервју.

Низ кои психолошки процеси минува режисерот и што е тоа: психологија на режијата?

— Ова е прашање за идните поколенија. Теоретски засега не може да се разреши. Психологијата како наука и сама живурка под товарот на позитивизмот на другите науки, а кога ќе се впушти во истражување на така магловит и така малку истражен феномен, како што е режијата, господ знае што ќе испадне од тоа. Јас тука имам некои свои лични увиди кои се наталожиле од самопосматрање, но премногу се сомневам во нив за да би ги изложил како прилог за можен теоретски старт. Тие мои самонабљудувања даваат некои заклучоци за психологијата на режијата. Тоа што тие заклучоци се многу слични на основните постулати на Лав Вигодски во книгата „Психологија на уметноста" само и понатаму ме поддржува во уверувањето дека моето самонабљудување не е сосема јалова работа.

Објаснете ги имагинарните процеси на фантазијата, сонувањето и сонот во режијата.

— Јас својата прва книга ја нареков „Светсон". Мислам дека фантазијата е основната вредност на режијата. Режисерот може да биде помалку или повеќе начитан, помалку или повеќе мудар или луд, помалку или повеќе актер и т.н. Но, не може да биде без фантазија. Главното имагинарно јадро е создадено тогаш кога ќе се урне каузалитетот на функционалистичкото мислење. Навиката на такво мислење, меѓутоа, е основното средство за одржување на човекот како вид. Решението на овој парадокс го пронајде Станиславски кога го предложи детскиот начин на мислење. Треба, значи, да се напушти функционалистичкиот начин на мислење за повторно да му се вратиме, кога ќе ни биде потребно исфантазираниот материјал да го вклопиме во каузалитетот и финалитетот на самата претстава. Кој не го има до крај сфатено тој процес, не може да биде добар режисер. Два начина на мислење не можат да се совладаат, особено не симултано (таа симултаност му е потребна на режисерот, зашто тој воедно исфантазира и смисли) ако не се раздели поимот на хомогено време. Значи, се воспоставуваат две и повеќе временња и секое има свој квалитет, значи времето станува хетерогено, зашто е одредено со два или повеќе одделни каузалитети. Каузалитетот на фантазијата е многу поширок и понедофатлив од каузалитетот на мислењето, на пример. Тој, значи, мора да се одвива во друго време. Личноста на шизофреникот, најнапред е парцијализирана со двократно време. Основен процес, кој се случува за време на нападот на епилепсија, е специјализација на времињата, кое нема ништо заедничко со времето вон пациентот. Душевната состојба на човекот, кој од занает го напушта каузалитетот на мислењето, за да ја достигне фанатазијата, мора да биде многу интересно. Не знам што за тоа мислат психоаналитичарите!

Дали е можна една општа наука за режијата и што е нејзиниот предмет; кои се нејзините методи?

— Можна е онолку колку што воопшто е можна наука за уметноста. Полониј го пронајде системот во Хамлетовото лудило. Мислам дека бил во право, доколку Хамлет се спасувале од лудилото со тој систем. Мислам дека не бил во право, ако мислел дека Хамлет има однапред подготвен систем, а дека лудилото му служи како метод, како маска. Ова јас, секако, го тврдам во контекстот на прашањето. Тоа не е никаква ad нос анализа на Хамлет. Според тоа, мојот одговор би бил: науката за режијата е можна ако на остарените режисери може да им објасни што работеле целиот свој живот. Ако треба на почетниците да им каже што би било добро да работат, таквата наука не е можна.

Како ја оценувате научно-истражувачката работа и анкетата за феноменот на режијата во Југославија што ја објавува списанието „Сцена" веќе пет години?

— Мислам дека тој подвиг е многу битен, многу значаен. Треба да има повеќе такви подвизи.

На што посебно треба да се посвети внимание во студиите за модерната режија во Југославија (1945—1975)?

— Тоа е прашање за историчарите на режијата. Мојата слика би била безнадежно и несфатливо субјективна и чудна. Би опфатила само некои „проклети" режисери и некои „проклети" претстави што сум ги видел некаде можеби само јас. Би навел некои имиња и наслови што можеби никој или сосема мал број луѓе ги знае. Историчарите на тој период би требало да знаат дека Арто направил три или четири многу лошо оценети претстави. И тоа е сè. Да не напишеше книга...

Во идната „Историја на режијата во Југославија" на кои личности и дела, појави и правци — би требало да се фрли посебна светлина? Направето осврт на режисерското дело на Гавела, Ступица и Мата Милошевиќ и нивниот придонес за развојот на модерната режија во Југославија.

— Тоа се секако три најзначајни режисери на нашата земја до 1960 година. Освен длабоката почит што ја имам кон тие мигови на нашиот театар, не би можел ништо друго да додадам. Сè што би рекол би било повторување на она што го рекле далеку покомпетентни луѓе од мене или гола учтивост. Ако би се впуштил во анализа на само еден помал дел од нивниот опус, зашто далеку позначајниот дел мене не ми беше достапен, би им направил двојна неправда: некомплетниот увид не е воопшто увид, и се плашам, она што таму би видел, би морал жестоко да го критикувам. Значи, HOMMAGE да, но пример, никако!

Постојат ли во Југославија онолку национални режисери колку што овде живеат народи и народности или може ли да се зборува за југословенска уметност на режијата?

— Режијата е национално обоена онолку колку што секоја културна дејност е национално обоена. Ни помалку ни повеќе. Мислам дека режијата може да се нарече југословенска само во случај на најдобрите режисери кои ги имаме. А зар тие режисери не биле најдобри прво во својата средина, па дури после во целата југословенска? Сè што ни е заедничко на сите нас во Југославија, сето тоа е заеднички именител на југословенската режија. Но, исто така, сè она што нè разликува, го распарчува тој поим на југословенската режија на српска, хрватска или македонска режија. Се разбира, културно и цивилизациски поразвиените средини, секогаш давале поголем број на добри режисери. Мислам дека на една средина, на една нација најтешко ѝ е да создаде режисер. Во културниот развој на еден народ, македонскиот на пример, полесно било да се создадат добри поети, композитори, сликари, па и писатели. Режисерите дојдоа на крајот. Тоа е поради тоа што режисерската уметност е синтетична и бара полисториски, би рекол енциклопедиски личности, кои би биле во состојба да го сумираат духот на еден народ.

Објаснете го односот на власта и режијата, односот на политиката и режијата и односот на идеологијата и режијата — и обратно.

— За тоа доста реков во одговорите на веќе поставените прашања. Од тоа можеби може да се извлече заклучок дека секое прашање за режијата може да биде прашање за односот на режијата и политиката, зар не? Инаку, одговорот на ова прашање е даден во мојот долг полемички есеј од книката „Свет-сон" (Отворено писмо до малограѓанинот). Тој есеј на српско-хрватски јазик го пренесе списанието „Социјализам", од 1980 година, мислам.

Што е иднината на режијата како уметност и режијата како систем на мислење, дејствување и однесување?

— Во иднината, на режијата ѝ се закануваат две опасности: оттуѓување поради сè поголемата речиси неограничена власт која ја има и според тоа, нејзино сушење до ниво на автоматизам. Втората опасност би била комплементарна по мотивите на првата: тоа е развитокот на технологијата, техничките средства ,кои под привидот на ослободување на таканаречените „неслутени технички можности", ќе го уништат животниот, човечки креативен фактор. Доколку режијата свесно им се спротиви, односно доколку успее да ги преброди овие искушенија, доколку таа завладее со технологијата и со лавините на информации, што наскоро со сета силина ќе им се струполат на главите, таа има блескава иднина. Зашто, што повеќе се натрупуваат средствата за насилство, толку повеќе се натрупуваат конфликтите и човечките трауми стануваат непобедливи, необјасниви, човекот безнадежно се оддалечува од самиот себе и додека самиот себе си се воодушевува што успеа да се создаде in vitro, тој е свесен дека незапирливо го води кон автодеструкција. Уметноста ќе остане да трепери со својата театарска свеќа, макар во вид на ласерско осветлување, за да додели по некоја трошка спомени на — човечката с о м и л о с т.

● **Која мисла за режијата не би смееле да ја пропуштиме како карактеристика на Вашата човечка и уметничка режисерска личност? Можеби прашањето: зошто режирате? Зошто и кому му е потребна режијата?**
Дали пишувате и како ја подготвувате „книгата на режија“ — Regiebuch
Ако се сочувани Вашите режисерски книги, наведете каде се наоѓаат?
Се подготвувате ли да напишете книга за режијата и за своето режисерско искуство?

— Што се однесува до првото прашање, јас не знам одговор. Формулирајте го Вие според основниот впечаток што го оставаат сите мои одговори, а најповеќе според впечатокот или помнењето на моите претстави.

— Дел од моите режисерски „спомени“ се наоѓа во мојата книга „Свет-сон“.

— Вистински режисерски книги не пишувам, зашто моето основно credo на театарот се состои во обожавање на неговата — м и н л и в о с т.

— Досега не сум пл тнирал да напишам книга за тоа. Можеби подоцна ќе ги соберам овие одговори, ќе ги дотерам и — ете книга.

*

Париз-Скопје, пролетта 1981 година, 25 години Стериино позорје (1955—1981).

*

Прилог на истражувањето Модерна драмска режија во Југославија — **La mise en scène dramatique en Yougoslavie,** што како докторска дисертација ја подготвува **Радослав Лазиќ,** доцент на Академијата за уметност во Нови Сад, на VIII Париски универзитет кај менторот проф. д-р Андре Венстен.

РЕЖИИТЕ НА ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ

1. 1959 Народно позориште Шабац: **„Пет минути рај“,** В. Зупан (праизведба).

2. 1960 Народен театар Битола: **„Лузна“,** Ј. Лешиќ.

3. 1961 Народен театар **Битола:** „Потоп“, У. Бети (дипломска); 4. **„Луси Кроун“,** И. Шо.

5. 1962 Народен театар Битола: **„Физичари“,** Ф. Диренмат (гостување во Белград); 6. **„Арсеник и стари тантели“,** Кеселринг (награда за режија од Здружението на драмски уметници на Македонија).

7. 1963 Народен театар Битола: **„Мртов во девет“,** Паплуел; 8. **„Оскар“,** Мањие; 9. **„Одам во лов“,** Фејдо.

10. 1964 Народен театар Битола: **„Покојник“,** Нушиќ.

11. 1964 Вардар филм Скопје: **„Под исто небо“** (целовечерен игран филм).

12. 1965 Народен театар Битола: **„Хамлет“,** Шекспир (награда за режија на „Војдан Чернодрински“); 13. **„Барионовото венчавање“,** Фејдо; 14. **„Магаре“,** Фејдо; 15. Народно позориште Лесковац: **„Арсеник и стари тантели“,** Касерлинг; 16. Вардар филм Скопје: **„Не“** (краток игран филм).

17. 1966 Драмски театар Скопје: **„Цар Самуил“,** П. Милосављевиќ (праизведба); 18. **„Тројанки“,** Еврипид-Сартр (гостување во Софија); 19. **„Покојник“,** Нушиќ (Стериина награда за претстава и за режија, учество на БИТЕФ, гостување во Софија, Букурешт, Прага и Лублин).

20. 1967 Драмски Театар Скопје: **„Партитура за еден Мирон“,** Коле Чашуле (праизведба; Златен ловоров венец на МЕСС за режија 1969 година; 21. Вардар филм Скопје: **„Планината на гневот“** (игран филм, диплома од Фестивалот во Мамаја, Романија).

22. 1968 Вардар филм Скопје: **„Република во пламен“** (игран филм, учество на Фестивалот во Москва, СССР).

23. 1969 Драмски театар Скопје: **„Адам и Ева и Јов“,** Богомил Ѓузел (праизведба; учество на Стериино позорје и МЕСС); 24. Вардар филм Скопје: **„Цената на градот“** (игран филм).

„Гробницата за Борис Давидович“ 1980 во Народно позориште — Зеница

25. 1970 Драмски театар Скопје: **„Оскар“,** Мањие; 26. Народен театар Битола: **„Плен“,** Џ. Ортон; 27. Народно позориште Зеница: **„Угурсуз“,** Неџад Ибришимовиќ (учество на Стериино позорје, гостување во Варшава, Краков и Лоѓ).

28. 1971 Народно позориште Зеница: **„Вестерн“,** Феридун Ерол; 29. **„Прав и пепел“** (роман од Јандриќ, драматизација Зоран Ристовиќ); 30. Драмски театар Скопје, Мала сцена: **„Црквеник“,** Марин Сореску (светска праизведба, учество на МЕСС); 31. Театар Виспањскиего, Катовице, Полска: **„Црнила“,** Коле Чашуле (учество на фестивалот на источноевропските драматургии; две награди за главните улоги; прикажувањето трае две сезони).

32. 1972 Народно позориште Мостар: **„Вестерн“,** Феридун Ерол; 33. ТВ Скопје: **„Крадец на сентиментално срце“,** Петар Костов (ТВ драма); 34. Драмски театар Скопје, мала сцена: **„Празник на правдата“,** Теодор Мазилу; 35. Народно позориште Зеница: **„Пелиново“,** Жарко Команин (праизведба, награда за режија од Здружението на драмските уметници на БиХ, награда за режија на Театарските игри во Јајце); 36. Народно позориште Зеница: **„Вокс хумана“,** Момо Капор (најдобра претстава на МЕСС 1973 година, награда Златна маска на критиката, најдобра претстава на Игрите во Јајце, учество на Стериино позорје по покана, на Дубровничките летни игри и на Слободиште-Крушевац).

37. 1973 ТВ Скопје: **„Мува“,** Петар Костов (ТВ драма); 38. ТВ Скопје: **„Во потрага по изгубениоат смисол“,** Ваиешу (ТВ драма); 39. Народно позориште Зеница: **„Писма до уредништвото“,** Гордан Михиќ (драматизација Зоран Ристовиќ); 40. Народно по-

зориште Зеница: **„Јама“**, И. Г. Ковачиќ, драматизација Љ. Георгиевски (Златен ловоров венец за режија на МЕСС 1974, Златна маска на критиката); 41. Театар де стат Сибиу, Романија: **„Покојник“**, Нушиќ (прикажувањето трае две сезони).

42. 1974 Македонски народен театар Скопје: **„Пелиново“**, Команин; 43. Народно позориште Зеница: **„Црнила“**, Чашуле и 44. **„Хрватска рапсодија“**, Крлежа, драматизација Љ. Георгиевски (праизведба, Златен ловоров венец на МЕСС 1975, Златна маска на критиката за најдобра претстава, учество на Стериино позорје по покана); 45. Покраинско народно позориште Приштина: **„Голгота“**, Крлежа (награда за режија на Игрите „Јоаким Вуиќ“).

46. 1975 Народно позориште Сараево: **„Голгота“**, Крлежа (најдобра претстава на МЕСС 1976); 47. Народно позориште Крагуевац: **„Црнила“**, Чашуле; 48. Народно позориште Крагуевац: **„Вител“**, Чашуле; 49. Драмски театар Скопје: **„Оставка на карипскиот министер“**, Чашуле (Златен ловоров венец за режија на МЕСС 1976, учество на Стериино позорје); 50. Београдско драмско позориште Белград: **„Пречек“**, Бранко Пендовски (претставата е симната од репертоарот по генералната проба поради „преостра сатиричност“).

51. 1976 Покраинско народно позориште Приштина: **„Жива Сфинга“**, Реџеп Ќосја (Златен ловоров венец за режија на МЕСС 1978, награда за режија на Игрите „Јоаким Вуиќ“); 52. Народен театар Битола: **„Свадбата на Мара“**, роман од Владимир Костов, драматизација Љ. Георгиевски (претставата е судски забранета поради „уривање на основите на нашето општество, расизмот и негативното дејствување врз младината“. Забраната потоа е симната; учество на Стериино позорје, најдобра претстава на МЕСС 1977, Златен ловоров венец за режија на МЕСС, гостување низ цела земја со голем успех; учество по покана на Дубровничките летни игри); 53. Народно позориште Зеница: **„Не е човек кој не умира“**, Велимир Стојановиќ (претставата е симната од репертоар по генералната проба поради „премногу песимизам“).

54. 1977 Драмски театар Скопје: **„Непокор“**, Бранко Пендовски (претстава во чест на јубилеите на Претседателот Тито); 55. Драмски театар Скопје: **„Црнила“**, Чашуле (гостување во Краков, Полска).

56. 1978 Народно позориште Суботица: **„Црнила“**, Чашуле; 57. Камерен театар Сараево: **„Не е човек кој не умира“**, В. Стојановиќ (награда за режија „Јурислав Корениќ“ на МЕСС 1978, гостување со голем успех во Москва 1979); 58. Театар Стабиле Словано Трст: **„Вител“**, Чашуле (претставата ги отвори Игрите Мали одер на театрите; учество на Горишткм встречањима Малих одров); 59. Покраинско народно позориште Приштина: **„Ветер и даб“**, Синан Хасани, драматизација Љ. Георгиевски; 60. Македонски народен театар Скопје: **„Суд“**, Чашуле; 61. Словенско народно гледалишче Драма Љубљана: **„Ослободувањето на Скопје“**, Душан Јовановиќ (готување со голем успех во Бургтеатар во Виена, учество на Стериино позорје).

62. 1979 Српско народно позориште Нови Сад: **„Пасквелија“**, Живко Чинго, драматизтција Љ. Георгиевски (награда на СИЗ за културата на Војводина за најдобра режија и за најдобра претстава во сезоната); 63. Театар на народностите Скопје (Турска драма): **„Угурсуз“**, Неџад Ибришимовиќ; 64. Југословенско драмско позориште Белград: **„Суд“**, Чашуле.

65. 1980 Народно казалиште „Иван Зајц“ Риека: **„Пасквелија“**, Чинго (награда на Здружението на драмските уметници на Хрватска „Дубравко Дуишин“ за најдобра претстава во сезоната во Хрватска); 66. Драмски театар Скопје: **„Дон Жуан“**, Молиер; 67. Народен театар Битола: **„Мандрагола“**, Макијавели; 68. Народно позориште Зеница: **„Гробницата на Борис Давидович“**, Данило Киш (награда на Здружението на драмските уметници на БиХ за најдобра режија во сезоната, учество на Стериино позорје и Стериина награда за режија 1981).

69. 1981 Људско гледишче Нова Горица: **„Дон Жуан“, Молиер**, 70. ТВ Скопје: **„Стојче“**, Братислав Димитров (ТВ драма) 71. Дубровнички летни игри: **„Лир“**, Едвард Бонд; 72. Народно позориште Зеница: **„Проклета авлија“**, Иво Андриќ, драматизација Љ. Георгиевски.

73. 1982 Драмски театар Скопје: **„Еригон“**, Јордан Плевнеш (праизведба).

Превод: Владо Цветановски

* * *

„Театарскиот гласник“ во следните броеви ќе објави уште неколку разговори со македонските режисери од истиот автор.

С. Ј. ЛЕЦ: „Од секое јајце не се излегува Колумбо!“

ГЕОРГ ЛИХТЕНБЕРГ: „Секогаш чувствувам бол кога умира талентиран човек. Талентите, имено, му се попотребни на светов, отколку на небото!“

БЕН ЏОНСОН: „Иако многумина се актери, некои мора да бидат и гледачи!“

ТОЛСТОЈ: „И најистакнатите таленти се губат во безделничењето!“

ИЉА ИЉФ: „Актерите не сакаат кога ги убиваат во II чин на драмата што има четири чина!“

ЖОРЖ БРАК: „Потпирање врз талентот значи немање фантазија!“

М. Ф. Е. ЕШЕНБАХ: „Несреќа е што големиот талент и чесниот човек се ретко обединети!“

МАРСЕЛ ЕМЕ: „Театрите ги изедначуваат луѓето: тоа се единствени места каде што сиромашните можат озгоре да гледаат врз богатите!“

ЦИРИЛ ДЕБЕВЕЦ: „На сцената е чудно: што повеќе актерот се напрегнува и што повеќе вика, толку помалку публиката го разбира!“

Нови функции на драмскиот текст

Милан ЃУРЧИНОВ

На симпозиумот посветен на македонската драма, на Рациновите средби 1968, искажав мислење дека на нашите современи драмски писатели им недостига и смелост и спремност да го искажат она што дотогаш не ни го соопштиле нашите историчари, социолози и публицисти и дека поради тоа сѐ уште не сме во состојба да зборуваме за поуверливата и пошироката афирмација на нашата современа драматургија.

Се заложив за такви драмски дела кои би го овозможиле новиот театарски модел кој би го остварувал единството на сите гледачи, би бил ритуален и поетски без да биде дидактичен и морализаторски. Таквото мислење произлезе од една нагласено аксиолошка проценка на дотогаш оствареното, па беше природно од страна на оние кои гледаат неселективно на работите, таа подоцна да биде прикажана како сурова и негаторска по однос на сета наша повоена драмска книжевност.

Денес, по 13 години, состојбите во нашата современа драмска литература се изменети. Авторите и дотогаш присутни во неа (**Коле Чашуле, Томе Арсовски** и др.) напишаа и ни прикажаа свои нови драмски остварувања, се појави одреден број нови драмски автори со нови барања и истражувања преку кои дојдоа до израз новите драмски и театарски тенденции. Еден од нив е бездруго и младиот драмски автор **Горан Стефановски.**

Кон остварувањата на овој автор сакам да го свртам вашето внимание во ова излагање. Не само поради фактот што двете досегашни негови пиеси **„Јане Задрогаз“** и **„Диво месо“** постигнаа мошне голем успех и добија високи признанија, како ниедно друго дело од нашава драма во повоениот период, туку поради тоа што во обете, особено во првата можеме да видиме вистинска парадигма за пресвртот што требаше да настапи во нашава нова драматургија, за нејзиното ослободување од дотогашните конвенции и за поставувањето во наши национални услови, темели за новата, поинаква функција на драмскиот текст воопшто.

Драмскиот првенец на Горан Стефановски „Јане Задрогаз“, премиерно изведен на крајот на 1974, е работен со обилно користење на мотиви од македонското народно творештво собрано од **Марко Цепенков,** како и на елементи од неговите етнографско-филолошки материјали и неговата автобиографија. Во поднасловот пиесата е означена како **„народна фантазија со пеење“** со што потесно е определен и нејзиниот жанр. Композициониот склоп на „Јане Задрогаз“ е крајно едноставен и хомоген: **составен е од пролог и десет одделни сцени.** Крајно едноставно е замислена и шемата на ликовите: **од една страна се царицата, нејзините тројца синови и Змеот; од друга-народниот јунак Јане и единаесетмината обични луѓе од народот.** Сосема е едноставна и фабулата. Таа ќе биде директно најавена веќе во прологот, каде што еден од луѓето од народот — Тоде Мудрецот, **родо дури отпосле ќе се сети. Тоа ет страшна и** ќе соопшти: **„Тоа е приказна за еден народ со лоша царица; за Змејо што му праи пакос на народо и за Јане, што ќе го спаси народо, а напоучителна приказна“.**

Но, во рамките на оваа надворешна едноставност се одвива една богата, карневалски распеана, разиграна и нагласено-имагинативна сценска фантазија што ги содржи во себе најдобрите одлики на современиот **ритуален театар.** Р и т у а л н о с т а на пиесата „Јане Задрогаз“ е од првиот момент согледана и нагласена. Веќе во првиот театарски осврт во крајот на декември 1974 се вели: **„Горан Стефановски го насочил своето истражување длабоко во срцевината на македонскиот мит, за да го извлече на преден план македонскиот ритуал и митското... Со овој театарски потфат режисерот Унковски смело го поставува темелникот на македонскиот ритуален театар“.**

За својевидниот, кај нас дотогаш непознат, критички однос кон фолклорот зборува и рецензентот на „Нова Македонија“, одѕивајќи се на премиерната претстава: **„Јане Задрогаз“ дејствува на гледачот не со фолклористичките валери кон кои не сме имуни, туку со оние содржински акценти што упатуваат на мислата за општоважечките егзистенцијални проблеми“.** И пошироката југословенска критика веднаш ја забележа оваа особеност на пиесата „Јане Задрогаз“. **„Во неа станува збор не за глорификација, туку за трезвен, современ однос кон фолклорот. Во неа е забележливо присуство на блага иронија кон легендите и митските слоеви. Ритуалот на патинираниот јазик и ритуалот на играта заемно се дополнуваат. На таков начин театарската фантастика на оваа претстава е распеана до деструкција на легендата и на митот и во тоа е нејзината убавина“.**

Пример за деструкција на архетипскиот и митски материјал може во „Јане Задрогаз“ да претставува специфична фарсично-гротескна гама во која се појавуваат трите главни личности на пиесата. Царицата, со вулгарниот и бласфемичен јазик што го употребува, нејзините синови претставени како мали луѓе на работ од имбецилноста, карикатуралниот Змеј кој со својата несмасност и потенцирана архаика на говорот предизвикува повеќе смеа и сожалување, одошто страв. Народниот јунак Јане е исто така симнат од пиедесталот на вообичаениот третман и прикажан како слаба, физички онемоштена личност која делува единствено преку магичната профетска сила на своите зборови и дух. Разурнувањето на митската традиционално установена шема, гледаме, и овде како и во случајот со нашата модерна поезија, се појавува како услов за една архетипска и митска приказна да нарасне до нивото на уверлива современа креација.

Слоевитоста и небуквалниот однос кон фолклорната граѓа како основни претпоставки кои на пиесата „Јане Задрогаз“ ѝ обезбедуваат уверливо

современо значење и резонанса беа посебно истакнати во осврните на југословенската критика пред и по Стериното позорје 1975 на кое „Јане Задрогаз“, во изведба на Драмскиот театар од Скопје, постигна крупен успех, освојувајќи осум награди. **„Македонската претстава“**, беше забележано, **„оди во две насоки: таа тргнува во откривање на суштината на ритуалот, за од него да ја излачи вековната драма на народниот дух, а од друга страна воспоставува ироничен однос кон фолклорното наследство, за да го демистифицира и така да воспостави однос со современоста“**. Во оваа смисла пишува и критичарот Мухарем Первиќ: **„Претставата на „Јане Задрогаз“ не ги имитира колективната мудрост, колективниот дух или колективниот творец, таа ги анализира. На таков начин простодушниот игроказ се поместува кон горчливата, цинично-иронична фарса. Движењето е“**, заклучува истиот автор, **„двојно од сегашноста кон минатото и од минатото кон сегашноста; од таканаречените „извори“ кон живиот живот; од вкоренетата чувствителност и ритмови до критичката дистанца преку која го разликуваме она на кое му припаѓаме од она што сака да нè прибере в скут“.**

При сета едноставност што оди до стилизирани симплификации и до деструкцијата што ја спомнавме, не би требало да се испушта од предвид дека своето современо значење пиесата „Јане Задрогаз“ ја засновува и врз спектарот на значењата што во неа имплицитно се вградени како во една небуквална и слоевита структура. Таа слоевитост може да биде согледана на повеќе нивои:

а) јазично — при што го свртува вашето внимание кон сјајната петта сцена (пораѓањето на Царицата) во која е постигната една импресивна сценска метафора на паганскиот ритуал на раѓањето и плодородието и во која во сцената на кавгата на жените, во борбата меѓу Ице и Божин, како и во првоизречените зборови на тукушто родените Царчиња — имаме ефектни примери на употреба на „задумниот јазик“ (заум) со буен огномет на асонанци и алитерации, досега невиден не само на нашава сцена, туку и воопшто во сета наша литература.

б) мисловно-рефлексивно, преку своевидна филозофија што избива од повремените реплики на Јане — јунакот чие тело е слабо, но во чија свест искрат мисли и синтагми што не се само препис на народната мудрост, туку добиваат актуелни современи значења: „не гледајте цвеќето, туку коренчето... не гледајте лицето, ами срцето... не лушпата, ами јатката... живејте како луѓе, оти човеко е чело на веков...“

в) историско-конотативно — за судбината на Македонија која од севкупниот приказ изнурнува не како парафраза или дидактичен препис на историјата, туку како отворен извор пред искушенијата што треба да ги совладаат и поединецот и колективот во историските премрежија... поарно здрави-мртви, отколку живи-болни (царицата и царчињата го повторуваат како рефрен токму спротивното со што е назначена нивната одроденост), или: ...може малцина сме, ама малите реки повеќе се вредни од многуте облаци безводни.

Имајќи го предвид досега кажаново, верувам дека можам да заклучам оти постои суштинска разлика помеѓу нашиве досегашни драми од битово-фолклорен тип и драмата „Јане Задрогаз“ во поглед на користењето на фолклорот. Додека кај првите фолклорот е повеќе или помалку интерполиран, т.е. е **во функција** на драмскиот заплет, често оптоварен со дидактички и други цели, овде тој самиот станува функција на севкупното драмско дејство и сценскиот приказ. Обраќањето кон него, под аголовите за кои станувате збор е и национално и универзално, и ритуално и егзистенцијално мотивирано.

Во излагањето досега можеше да се забележи дека често беше бришана границата помеѓу поимите „драма“, „пиеса“, претстава на „Јане Задрогаз“. Тоа не е случајно. Првенецот на Горан Стефановски претставува своевидна парадигма за новиот однос кон драмскиот текст, при што се брише конвенцијата на строго утврдените граници помеѓу драмскиот литературен текст и неговата сценска интерпретација. Тој е сушта спротивност на гледиштето што Пирандело со голема увереност, уште пред 60 години го сметаше за аксиом, пишувајќи дека драмата е пред сè книжевно дело и дека нејзината сценска интерпретација може да биде повеќе или помалку среќна, но како и сите други интерпретации-секогаш и нужно под оригиналот.

„Јане Задрогаз“: Царчињата со Змејот

Се согласуваме со оние критичари кои во текстот на „Јане Задрогаз“ гледаат повеќе сценски колаж, отколку драмско дело, повеќе сценски преттекст за игра, отколку кохерентна драмска целина. Но, и со фактот дека токму „Јане Задрогаз“ може да послужи како доказ оти за добрата претстава во денешниов театар не е пресудно таа да се гради од врвно литературно дело. Поинаку речено, во случајов се работи за едно унисоно сфаќање на литературната материја од една, на театарот од друга страна, како од авторот на спомнатиот преттекст, така и од режисерите и сите други учесници и креатори на сценскаа реализација. Сценскиот ансамбл на таков начин станува театарска работилница во која рамноправно учествуваат: **авторот-текстот, дежисерот, актерите и** сите тие неминовно упатени на најтесна соработка со **публиката** при што се остварува, макар и во контури, еден вид колективно творештво. Претставата се гради како **отворен проект** кој на гледачот му дозволува потполна слобода на асоцијациите.

Со тоа, преку нашите современи драмски текстови од типот на „Јане Задрогаз“ се најавува нашето вклучување во онаа линија на модерната европска драма и театар кои никнаа по неуспешната диверзија на позитивистичкиот поглед кој сакаше да го осуди на смрт театарот, изјавувајќи дека, напуштајќи ја закрилата на религијата и политиката, театарот го изгубил своето значење и дека е достатен драмскиот текст што е исклучиво наменет за читање. Наспроти на овој акт, познато е, во XX век јакнеше тенденцијата која инсистираше врз разликата помеѓу драмскиот текст и другите книжевни текстови наменети за читање. Ќе ги наведам овде само имињата на **Едвард Гор-**

дон Крег, Адолф Апија и Меерхолд. Ниеден од овие тројца режисери и теоретичари нема напишано ниеден драмски текст, но сепак нивното влијание врз современата драматургија и театар беше бездруго фундаментално. Крег тврдеше дека театарот е роден од гестот, од движењето, од играта и дека таков треба и да остане, доколку сака да обединува, да биде ритуален. Адолф Апија го нагласуваше императивот на заедништвото и животната радост што треба да ги оствари театарот. Тој зборуваше за радоста на уметноста која треба да се почувствува во заедништвото и за задачата на театарот да нè ослободи од преголемата себичност, зачмаеност и варварство. Меерхолд уверуваше дека клучниот збор во театарот е игра и дека улогата на драмскиот автор е да го состави сценариото, прологот кој наједноставно ќе им објасни на артистите што треба да прават. Тој зборува не веќе за драмски литературен текст, туку за нова негова функција-за литературниот контекст, или уште постриго за **сценариото на движењата** кое според него е сосема доволно. Според Меерхолд пиесите во иднина ќе имаат функција на **партитури и либрета** при што не постои императивна нужност драмскиот текст да биде претходно објавен, што е директен случај и со „Партитурата на „Јане Задрогаз“ која како претстава беше безброј пати одиграна пред нејзиниот драмски текст да биде публикуван.

Радува податокот дека нашава современа драматургија преку пиесите, како „Јане Задрогаз“ се вклучува во посовремените драмски светски текови. Она што порано како нужна синтеза меѓу „почвата“ и нејзината суверена драмска и сценска реинкарнација не беше постигнато, се остварува денес. Со тоа се оцртуваат перспективите на вистинската афирмација на нашиот театар и нашата современа драма.

200 „БОЛВИ“

Реч на директорот на Драмскиот театар Скопје, Ристо Стефановски, пред почетокот на 200-та претстава на „Болва во уво“ на 6. 11. 1981.

Почитувани посетители,

Иако е општо познато дека вредностите се секогаш трајни, дозволете ми да потсетам на вистината дека успесите и во драмската уметност се тесно поврзани со квалитетот. Меѓутоа, речиси ни во една друга сфера тој квалитет не доаѓа до израз на толку специфичен начин како што тоа е случајот со драмската уметност. Имено, театарската претстава без публика, без тој клучен субјект како да не постои. Вечерва присуствувате точно на една од самодокажаните низ животот претстави, што ја карактеризира осведочен квалитет. Всушност, присуствувате на редок чин во живеењето на театарот, на 200-та претстава на „Болва во уво“ од Жорж Фејдо, што од нејзината премиера на 24 март 1974 до денес ја гледале вкупно 62.674 посетители. Ретки се театри во Југославија и пошироко што можат да слават ваков јубилеј. А во Драмскиот театар по „Бегалка“ и „Свадба“ од Васил Иљоски, ова е трето дело што доживува 200-та претстава.

„Болва во уво“ — осма година на сцена!

Толку долгото живеење на една претстава напоредно со квалитетот го потврдува и фактот дека вие го посетувате вашиот театар, дека тој произлегол од вас и дека тој се нашол во вас. За да се постигне сето тоа, театарот водеше постојано грижа за квалитетен репертоар, за оптимално уметничко ангажирање на артисти, за доверување на режијата, сценографијата и друго на осведочени уметници, за вклучување на млади ветувачки сили во сите креативни активности. Благодарејќи на ваквата ориентација, чии неутрални и непристрасни сведоци сте вие — кој подолго, кој пократко време — почитувани посетители, денес ни е овозможено да се радуваме на овој импозантен успех. Заради тоа — не само што сме горди, туку во исто време сме и среќни, исполнети со возбудувачки чувства што сами по себе извираат во вакви ситуации.

На крајот, сакам да укажам дека оваа претстава, сама по себе ќе биде специфична затоа што сите улоги во алтернација ќе ги гледате во двојна изведба. Така, половина од траењето на три улоги ќе ја изведуваат едни а втората други актери.

Со посебно задоволство и чест ќе ви ги претставам луѓето кои со толку голема љубов, одговорност и професионално ангажирање ќе придонесат и вечерва да се почувствувате пријатно во нашата средина, како во претходните 199 претстави. А сега еве ги слвениците: Ацо Јовановски, Лилјана Георгиева, Благој Чоревски, Стево Спасовски, Јон Исаја, Мите Грозданов, Мајда Тушар, Сабина Ајрула, Никола Анѓеловски, Гоце Тодоровски, Димче Мешковски, Симе Илиев, Лилјана Вељанова, Славица Николовска, Видосава Грубач, Славчо Тасевски, Ѓурко Стојановски, Илија Велевски и Снежана Бошнаковска.

Ова дело го постави познатиот македонски режисер и професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје Димитрие Османли, чии сценски реализации секогаш наоѓале мошне близок пат до публиката. Ве потсетувам дека и неговата „Свадба“ доживеа 200-та изведба што е уште еден доказ за неговиот нагласен афинитет за создавање претстави блиски до сензибилитетот на работниот човек.

Нè викаа „Рациновци“

Ристо ЛАЗОСКИ — Гиче

Рано станавме за да се приготвиме: коњите да ги нахраниме, напоиме и натовариме; ние да се исчистиме од сламките што се беа налепиле преку ноќта на нашата облека; дворот да го изметеме за да го оставиме чист каков што го најдовме... и кога сите тие работи ги доведовме во ред, во колона еден зад друг, по мошне убаво утро стигнавме во селото **Велмеј.**

Молскавично се пронесе веста за нашето доаѓање, па од сите страни на селото се зададоа редици луѓе: мажи, жени и деца за да нè поздрават. По едночасовно задржување во Велмеј, патот го продолживме кон **Брежани.** Пред да ја минеме Голема Река, на извор од кој бликаше чиста како солза вода и студена како мраз, седнавме да се одмориме и освежиме. Еве нè во Брежани. Сликата од Велмеј се повторува и тука... Ја наместивме бината во самото село. Луѓето ја следеа нашата програма стоејќи, такви беа условите, но тоа не им пречеше да догледаат до крај. По претставата се разви оро. Играа лазарополците на кои им се придружија и постарите брежанци. Кога им кажавме дека е време да се збогуваме, им стана тешко, многу тешко...

— **Ќе се радувавме многу повеќе ако ни останевте, а и зошто да не го сторите тоа?** — рече еден од присутните. — **Ние,** го дополни друг, **си направивме распоред по куќите, ќе се приберевте, наши сме...**

И додека разговорот околу нашето преноќување непрекинато се повторуваше, на небото се појавија првите облаци што навестуваа невреме. А кога сè беше спремно, од нашите грла се заори:

„Не одред, а војска на ТИТО сме ние...“, населението од Брежани бурно нè поздравуваше сè додека и последниот од нас не се изгуби од нивниот поглед. По неколкучасовно одење по **Планенската Планина,** испокиснати од силниот дожд, стигнавме во **Големо Илино.**

Ноќ е. Дождот, што ни беше придружник и нè наводени до кожа, не престана да паѓа... Ја минавме рекичката и нечујно, чекор по чекор, го остававме Големо Илино зад нас. Некаде околу полноќ стигнавме во **Велмевци.** Селските кучиња се разлајаа. **„Нека лајат“,** рече другарот Мајо. Неколку прозорчиња се отворија, а од куќата до која се бевме запрале домаќинот со фенерче в рака се појави на скалите, брзо-брзо ја отвори дрвената врата и откако го подигна фенерчето високо, високо над себе, радосно извика: **„Добро ни дојдовте, другари партизани!“.** Широм ја отвори портата и онака домаќински, својствено на нашиот човек, нè покани да влеземе. Домаќинката, прилично стара жена, во собата во која влеговме, постави софра и околу неа десетина столчиња. **„Повелете, другари“,** рече домаќинот, **„со тоа што имаме, што се нашло“.**

Утро е. Рогозините што ги беше послала домаќинката, за да преспиеме и беа влажни од нашата облека, неколкумина од нас ги изнесовме во

Мире Најдовски
Ристо Лазоски-Гиче

дворот да се сушат. Веста за нашето присуство во селото брзо се разнесе. Подоцна разбрав дека неа ја пренесол домаќинот на куќата во која ја поминавме ноќта. **„Станав порано за да им дадам храна на коњите, право да ви кажам“,** ни раскажуваше домаќинот, **„ете овде“,** покажувајќи со раката во пределот на срцето, **„нешто ме копкаше, па си реков, ами... ако си заминат што ќе речат луѓето, ќе ми се лутат, та затоа почукав на неколку врати и...“**

Иако немавме намера да дадеме претстава во Велмевци, желбата на населението на селото беше посилна од нашето планирање. Вообичаеното „врапче“, стихотворбата **„Карпа“** од авторот на овие редови, неколку партизански песни, скечот **„Хитлер во агонија“,** народните ора **„Лесното“** и **„Тешкото“** оставија силен впечаток на присутните гледачи.

— Уште нешто, сакаме уште, се чу глас од присутните.

Боро Пашата застант пред нас, кои го сочинувавме хорчето, го погледна Ментеша:

„И ние сме деца на мајката земја/ И ние имаме право да живејме!“

Некаде кон пладне го напуштивме Велмевци. Денот беше сончев кога нашата колона ги измина селата **Мало Црско, Големо Црско и Вранештица.** Во квечерината стигнавме во **Карбуница.** И тука, како и во претходните села, бевме топло примени од населението. Претставата што ја дадовме наредниот ден беше бурно поздравена од присутните. Изведбата беше богата со приказ на многу точки од нашиот репертоар: хорски песни со тематика од НОБ, народни песни, како на пример „Болна ми легнала“, рецитации, народни ора и **драмскиот приказ „Петоимениот Ѓоре“ од Владо Малески-Тале.** Вообичаеното „врапче“, што го пеевме ние неколкумина, присутните бурно го поздравија, гласно се смееја, па дури и потскокнуваа од местата. Уште ми се во сеќавање стиховите од Владо Малески-Тале:

„Оската Рим и Берлин
почна земја да рини
и „кврц-врц“ да чини.
Лепи, штури, не оди,
сполај тебе господи!
...
Цел народ се содружи,
Македонци, Албанци,
за да колат Германци,
измеќари бугарски
турли-тава фашисти!“

По претставата, луѓето живо и гласно водеа разговор меѓу себе.

— **Па има и по некое магаре, се сретнува тукаму... такво какво, еве, што ни го прикажаа другариве!** — рече еден од присутните. Во меѓувреме друг го дополни: **„Народот ќе им суди на таквите!“** И додека ја расклопувавме бината, недалеку од нас лазарополците ги играа „Лесното“ и „Тешкото“.

Пладне е. Седиме под едно разгрането дрво, бришејќи ја потта што како порој навираше по нашите чела. **„Голема запурнина“,** рече другарот Ташко Груевски. **„Просто не се дише!“** Малку понастрана од нас, другарот Мајо се беше навалил на тапанот и тешко дишеше. Се плашев да не се разболе, зашто на ручекот ништо не касна. **„Да не е болен“,** реков гласно. Младиот сурлаџија, кој седеше до мене, а за кого јас и не знаев дека му е син на Мајо, ме потчукна по рамото и шепотно ми рече: **„На тапанот си преспива. Таков му е адетот, а здрав е како дрен!“**

Во Карбуница останавме уште два дена. И двата дена целосно ги искористивме: другарот Богоја Поповски ги премачка кулисите, Ментеш пробаше со оркестарот и малото хорче, составивме неколку нови „врапчиња“, драмската група се збогати со уште една драмска творба — **„Мудрецот“,** сатирична пиеса во два чина за лагите на Гебелс и неговата фашистичка клика. Автор на творбата сум јас.

Августовскиот ден беше многу запурен кога **групата „Кочо Рацин“** од Карбуница се упати кон **Челопеци, Кичевско.** Неколкудневниот престој меѓу нашите борци во **Челопеци, Избиште и Русјаци** беше исполнет со многу претстави приредени за нив, за борците од НОБ. Знаеја за групата „Кочо Рацин“, се радуваа кога им доаѓавме и бурно нè испраќаа кога си одевме... Еве нè во **Брод,** денешен Македонски Брод. Групата „Кочо Рацин“, во Брод остана до крајот на август. Престојот во гратчето се карактеризира со повеќе претстави дадени за населението и за наши борци од една страна, а пак од друга страна репертоарот на драмската група се збогати со уште една драмска творба — **„Со крв во слобода“,** чиј автор сум јас. Драмата „Со крв во слобода“ е приказ на херојската смрт на народните херои **Мирче Ацев** и **Страшо Пинџур.** Скромниот репертоар со кој почнавме од Караорман стана побогат и посодржаен... Тоа нè радуваше сите, па и од тие причини непрекинато се подготвувавме. Другарот Славе Атанасовски се подготви за улогата на Мирче Ацев, а Богоја Поповски за улогата на Страшо Пинџур, јас пак, авторот на овие редови, за улогата на Спиро, а Мире за улогата на началникот на полицијата и така натаму.

По напорно патување,културно-просветната група „Кочо Рацин“ стигна во **Крушево.** Народноослободителниот одбор на градот нè распореди по домаќинства. Другарите Ментеш, Славе, Боро Пашата, Ташко Груевски, Миро Најдовски и јас бевме определени во семејството **Кардулови.** Историското Крушево, народот и НОО ни посветија особено внимание за сите потреби што ние, како културно-просветна група, ги имавме. Престојот во Крушево од петнаесетина дена беше исполнет со повеќе претстави што ги дадовме во просториите на крушевската гимназија, а исто така и на отворен простор.

Во сеќавање ми се седум вечерни претстави во салата на гимназијата, како и пет на отворен простор. На вечерните претстави театарската група, покрај пиесата „Петоимени Ѓоре“ од В. Малески-Тале, како и скечот „Хитлер во агонија“, за првпат ги прикажа и драмските творби „Со крв во слобода“ и „Мудрецот“ од авторот на овие редови. На 19 септември 1944, во квечерината, слеговме во **Кривогаштани, Крушевско.** На одредени места во селото поставивме стражи. Претставата ја дадовме преку ноќта во еден широк простор под самиот покрив на една висока куќа. Четирите улични фенери што ни беа дадени од претставниците на НОО на Крушево ни го осветлуваа просторот. Незаборавна ми е сликата од оваа претстава: турканица од луѓе од кои некои седеа, други стоеја, а сите жедни да нè видат, да нè чујат и топло да нè поздрават... Некаде околу два часа по полноќ се вративме во Крушево, од кое по еден ден, а по заповед на Главниот штаб на НОВ и ПОЈ за Македонија, тргнавме кон **Горно Врановци, Велешко.**

Долг и напорен беше патот до Горно Врановци. Темни облаци се заканија пред **Лажани,** дожд се истури, пороен дожд, видливоста се намали бидејќи се спушташе ноќта. Газевме неконтролирано по калта што се лепеше на нашите парчосани чевли. При преминот на еден јаз, гитарата што ја држев в рака, не знам ни јас како, ми падна во јазот, а брзата вода ја однесе...

Во селото запревме пред една куќа чиј двор беше ограден со висока ограда, направена од тули. На широката двокрилна врата почукавме. По некое време, се чу глас на турски јазик. **„Отворете, домаќине. Ние сме партизани!“** — гласно му рече другарот Ташко. Не чекавме долго. Домаќинот ширум ја отвори вратата. Пред скалите нè помоли да ги собуеме чевлите што ние не го сторивме објаснувајќи му зошто... Ноќта ја преспавме менувајќи се на стража од по еден час. Домаќинот беше пристар човек. Кога во раната мугра насети дека се подготвуваме за одење, со казанче в рака, од кое се испаруваа врели кочани, се појави пред собната врата и секому, како да беше нè избројал, ни даде по еден кочан. **„Со тоа што имам, што ми се нашло!“** — рече домаќинот. Откако му се заблагодаривме на гостопримството, во раните зори го продолживме патот кон **Сливје** од каде патувавме цела ноќ до **Костинци.**

Иако бевме многу уморни и гладни, по едночасовниот одмор во Костинци, продолживме накај **Долгаец** од каде пак наредното утро — по ноќта помината во едни колиби — некаде околу пладне, по многу лош терен, стигнавме пред **Стровија.** Храната што ни ја дадоа во Крушево веќе се намалуваше, па од тие причини строго водевме сметка да ни стигне. Селото Стровија го заобиколивме и во една шумичка останавме до утрината. Планинскиот дел до **Богомила** бараше големи напори, замор се чувствуваше кај секој од нас... Почесто запиравме и, пак чекор по чекор, се доближувавме до селото во кое на 25 септември 1944 година стигнавме некаде околу полноќ.

Групата „Кочо Рацин“ на 27 септември пристигна во Горно Врановци, Велешко.

МАРТИН КЕСЕЛ: „Актерот никогаш во огледалото не го гледа своето лице, туку својата маска!“

ВАСИЛИЈ КЛУЧЕВСКИ: „Здодевен е театарот кога на сцената не гледаш луѓе, туку актери!“

IN MEMORIAM

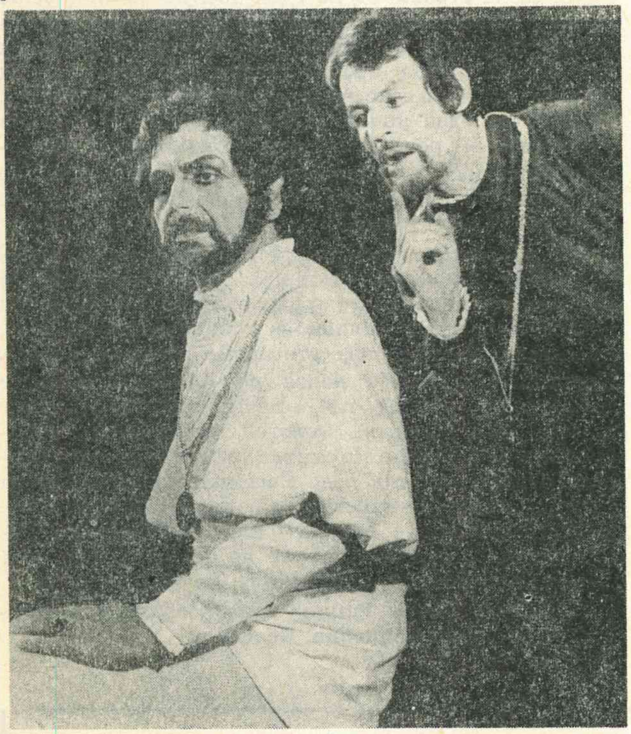
МИРКО СТЕФАНОВСКИ (1921–1981)

Иван **ИВАНОВСКИ**

Режисерот Мирко Стефановски

Од денот кога стана редовен посетител на театарот, уживајќи во големата актерска уметност на прославените драмски уметници — Синиша Раваси и Мери Подхарска, Пера Јовановиќ и Јован Петровиќ, Мирко Стефановски ја прифати сцената како вечна човекова потреба, а театарската сала како свој втор дом.

Можеби вистинската искра спрема актерската уметност кај Мирко Стефановски првпат посилно светна кога се најде на сцената на предвоеното скопско Народно позориште за да игра во една пиеса што во организација на скопската младина ја подготвуваше артистот Добрица Веселиновиќ, кој по настапот му се обрати со зборовите: **„Момче, ти си роден за театар"**. Подоцнежните творечки контакти со **Јован Бошковски** и со патувачката трупа на **Димче Трајковски** се зачеток на едно веќе дефинитивно определување за актерската професија, што беше негов сон што требаше да се претвори во јаве. Сè што правеше во предвоените години, а и подоцна во НОБ како раководител на културно-забавната екипа на 42-та Дивизија, беше најава за еден голем почеток негов и на **Македонскиот народен театар во Скопје.** А да се учествува во втемелувањето на македонското професионално театарско дело — зар тоа не е повод за најголема радост и творечка возбуда?



„Отело" во режија на Мирко Стефановски (на фотографијава: Отело — Џемаил Макуст; Јаго — Мехди Бајрактари)

Од првите денови по ослободувањето па сè до денес, Стефановски секогаш и секаде се наоѓаше таму каде што беше најпотребен. Дури преголемата општествена ангажираност го оневозможи поцелосно да ѝ се посвети на актерската уметност. По потреба и задача беше акцијаш, организатор на митинзи, предизборни кампањи, потоа управник и помошник-управник на Работничкиот дом, односно на **Македонскиот народен театар,** а извесно време и театарски рецензент на скопскиот весник „Вечер". Бидејќи тоа беше време на голем ентусијазам и самопрегор, на одрекнувања и денонокно работење, Мирко Стефановски не можеше да остане понастрана, не можеше да не вгради дел од себе во младата симфонија на новиот живот.

Својата уметничка кариера, Мирко Стефановски ја започна како артист. Сè до 1951 настапуваше на сцената на Македонскиот народен театар, а од актерската уметност не се откажа ни откако премина во битолскиот, односно прилепскиот театар. Неговиот актерски опус го сочинуваат вкупно 33 улоги, а една од првите е ликот на **Синот** во едночинката **„Еден е патот" од Клопчич** (режија: Димитар Ќостаров) прикажана на 20. 12. 1944 и тоа беше всушност прв јавен настап на тукушто формираниот Македонски народен театар.

Но, ако ги бараме првите позабележителни актерски дострели на Стефановски во првите години по ослободувањето, нив ќе ги најдеме можеби најмногу во **Нушиќевото „Сомнително лице" (Виќо), во „Печалбари" од Панов, во „Длабоки корени", во „Коштана" од Б. Станковиќ и во „Народен пратеник" од Нушиќ.**

За Мирко Стефановски деветте години (од 1951 до 1960) поминати надвор од својот роден град, т. е. во внатрешноста, претставуваа период на постепеното созревање, на пронаоѓањето на својата основна вокација-режијата.

Кога поради некои недоразбирања со тешко срце, заедно со уште неколкумина свои колеги се реши да се пресели во Битола за да ја продолжи својата кариера како артист и режисер, Мирко Стефановски имаше веќе зад себе мало режисерско искуство (им беше асистент на Д. Костаров и П. Прличко). Живееше со уверувањето дека токму на битолската професионална драмска сцена ќе може да се позабави повеќе со себе си, со театарската уметност. И не се излажа во уверувањето — настапуваше во разни улоги, интензивно режираше, живееше во една доста творечка и другарска атмосфера која е од исклучително значење за еден уметник.

Но, Мирко Стефановски не мирува. Следниот чекор што го презеде е случувањето ангажман со **Народниот театар во Прилеп**, станувајќи подоцна директор на театарот и само повремено пројавувајќи се како актер. Времето поминато во прилепскиот театар (од 1954 до 1960) може да се смета за еден од најплодните и пресвртни моменти во неговиот творечки живот, бидејќи на спомнатата сцена неговата актерска и посебно режисерска дејност доби свое најцелосно заокружување. Како резултат на сесрдната поддршка од колективот и на културната јавност, успеа секоја премиера да биде настан не само за Прилеп, туку и за Републиката. Реализира неколку праизведби (**„Бразда" од К. Чашуле, „Александра" од Т. Арсовски, „Вејка на ветрот" и др.)**, залагајќи се за еден посвеж сценски израз... На тој начин, заедно со уште неколкумина свои колеги, Мирко Стефановски ги пишуваше златните букви во историјата на Народниот театар на Прилеп.

Додека работеше во прилепскиот театар (но, не само тогаш, туку и пред тоа), Мирко Стефановски оствари неколку значајни гостувања како режисер. Во почетокот на сезоната 1958/59 на сцената на професионалниот театар во **Птуј** ја постави Чашулевата пиеса **„Вејка на ветрот"**, а во капиталното издание **„Сто години на словенечкиот театар"** ќе остане забележано дека гостувањето на М. Стефановски е прво гостување на еден македонски режисер и прва презентација на дело од македонската драматургија.

Во пролетта на 1959 Мирко Стефановски „гостуваше" во Белград — **му беше асистент на Бојан Ступица.** Три месеци поминати во **Југословенското драмско позориште** во подготвувањето на **Диренматовата драма „Посета на старата дама"** беше голема школа за тогашниот режисер на прилепскиот театар.

Мирко Стефановски гостуваше и на сцените со кои пред тоа беше врзан со постојан ангажман, со убав успех поставувајќи ги пиесите **„Златен песок" од Гавриловиќ, „Вистината е мртва" од Роблес** и др. На кумановската сцена вредни резултати постигна во поставувањето на **„Ташана" од Б. Стаковиќ и „Ученикот во ѓаволот"**, а како гостин режирал и на некогашната професионална драмска сцена во **Кочани.** Од неколкуте негови гостувања во Младинско-детскиот театар (денес Драмски театар), ја издвојуваме праизведбата на драмскиот првенец на **Симон Дракул — „Немирна рудина"**, една од вкупно 9-те праизведби колку што ги има режирано. Во почетокот на 60-тите години Мирко Стефановски режираше и во Малцинскиот театар (денес Театар на народностите).

Од 1 јануари 1965 до денес Мирко Стефановски е постојан режисер во Театарот на народностите во Скопје, а за неговата мошне плодна дејност говори податокот според кој од вкупно 90-те режирани премиери на професионалните драмски сцени во Републиката повеќе од половината од нив (околу 50) ги има реализирано на драмската сцена на спомнатата театарска куќа. Режирајќи не мал број Нушиќеви дела, тој ја постави и **„Госпоѓа министерка" (Албанска драма)**, која му ја донесе наградата на град Скопје — **„13 Ноември".** Маркантен режисерски дострел постигна со поновото видување на **„Отело" од Шекспир**", потоа на **„Малограѓани" од Горки**, на **Чашулевата драма „Вејка на ветрот"** во изведба на двата ансамбли на овој театар, на **„Волчјак" од М. Крлежа, на „Песна" од О. Давичо, на „Доживувањата на Николетина Бурсаќ" од Копиќ, на „Да се спаси надежта** и др. Во највисоките режисерски врвови на Мирко Стефановски спаѓаат и праизведбите на пиесите: **„Невини гробови" од М. Шаиќи — Ќ. Ајдини,** како и на драмите на познатиот драмски писател од албанската народност во Македонија — **Муртеза Пеза „Планински татнежи", „А што сега, Керон" и „Преку смртта"**, со која пред неколку години ја одбележи својата **30-годишна** уметничка дејност.

Ако некој театарски работник сестрано и сесрдно им помага на драмските самодејности во нашава Република во нивното конституирање и егзистирање, тоа е секако Мирко Стефановски. Ја издвојувам оваа дејност како релевантна затоа што во неа има некаква фанатична доследност и константност.

За Мирко Стефановски ангажирањето со драмските аматери, односно вршењето на функцијата селектор на републичките аматерски драмски смотри, беше најмалку поза за себе истакнување, уште помалку изгубено време. Драмскиот аматеризам за него е една голема љубов, извор на нови свежини, убавина која со ништо не може да се помати. Можеби затоа не се откажува од драмската самодејност, дури и сега, по толку години, цврсто решен да истрае за да докаже дека е благодарно и нешто повеќе од тоа да се соработува со драмските аматери.

(Препечатено од „Екран")

ПО ПОВОД СМРТТА НА РЕЖИСЕРОТ МИРКО СТЕФАНОВСКИ, КОЛЕКТИВОТ НА ТЕАТАРОТ НА НАРОДНОСТИТЕ ОДРЖА КОМЕМОРАТИВНА СЕДНИЦА НА КОЈА ЗА ЖИВОТОТ И ДЕЛОТО НА МИРКО СТЕФАНОВСКИ ЗБОРУВАШЕ ИЛХАМИ ЕМИН.

Не само што е тешко, туку е и мошне одговорно да се зборува за човек каков што беше Мирко Стефановски. Тој дотолку ја задолжи нашата театарска јавност, што дури по исцрпното анализирање на неговата сестрана дејност ќе може конечно да се оцени овој своевиден деец и великан на нашето театарско дело.

Денес, простувајќи се од него, ќе мораме да се задоволиме само со некои покуси навра-

ќања врз неговиот творечки пат, имајќи ја предвид обврската допрва да ја осветлиме сета разновидна и богата творечка личност на Мирко Стефановски, наш истакнат режисер, наш познат општествен и културен работник, и наш голем другар.

Тој е еден од првите театарски работници на нашата Република, кој се има цврсто вградено во темелите на нашето заедништво, давајќи свој самопрегор на големото дело за сценско служење на интересите на нашиот работен човек, збиен во редовите на збратименоста и очовечувањето на човекот од нашето револуционерно збиднување.

Нема да биде никаква парола ако кажеме дека другарот Мирко изгоре во пламенот на нашето братство и единство, кое бараше и сè уште бара истрајни и нескршливи раце, за да се сочува она што го создадоа визионерските но и овоземјените идеи и конкретности на неимарот на нашето самоуправно социјалистичко општество другарот Тито и нашиот Сојуз на комунистите.

Својата неисцрпна енергија другарот Мирко ја црпеше токму од изворот на нашето блиско револуционерно минато, како и од нашата вечно движечка сегашност, чии плодови останаа како незаборав на „штиците наречени живот" ширум нашата Република, при што најголем дел се задржаа во аналите на Театарот на народностите.

Како режисер и драматург, како театролог и педагог на сцената, како сестран театарски трудбеник, Мирко Стефановски даваше повеќе од она што можеше да даде еден единствен човеков напор и ум. Но, иако со разнишано здравје, тој до последните години од својот живот и така да се каже до последните капки од својата врела творечка крв остана постојано млад во духот и барањето на сцената. Никогаш не се задоволуваше со стореното, а своите најобични секојдневни размислувања понекогаш ги продолжуваше и со такви визионерски размисли, кои секогаш се обидуваше да ги остави како порака и на хартија, така што овие и вакви негови белешки и согледувања ќе бидат единствена надополна на празнината што по неговото вечно заминување тешко може да се исполни, посебно во колективот на Театарот на народностите, каде помина повеќе од петнаесет години исполнети со творечки немир.

Другарот Мирко со еднаков жар се впушташе како во сценско оживување на дела од домашни автори (Чашуле, Арсовски, Пеза и други), така и во битки за пренесување на сцена на некои ремек-дела од светскиот класичен репертоар, кои претставуваа предизвик за овој прегалец во нашите сценски простори. Покрај мошне сигурните постановки на делата на домашните класици Крлежа („Волчјак"), Нушиќ („Госпоѓа министерка", „Нажалена фамилија") и други, тој ќе се фати во костец и со „Отело" на Шекспир, за чие што поставување во сезоната 1972/73 во својот режисерски бележник ќе ни ги остави и следниве мошне интересни забележувања: „Режисерите од сите категории постојано се обидуваат да откријат нови димензии и нови согледувања нурнувајќи во бескрајните длабочини на неговиот поетско-филозофски гениј, создавајќи претстави во распон од такви работени со музејска прецизност и педантност, па сè до оние кои се обидуваат неговите дела да ги вклопат во феноменот антитеатар... Експериментираат театролози, експериментираат режисери, експериментираат актери со единствена тенденција — да го доближат Шекспир до нашево време, до нашите гледања, до нашиот современ гледач".

Слободно можеме да кажеме дека токму творечките авантури на Мирко Стефановски, на сцената во Театарот на народностите, ја скршија фамата дека постојат мали и големи театри, туку добри и лоши претстави, што можат да постојат во сите театри, без оглед на нивната бројност. Па, затоа, ќе си допуштам да кажам дека, Турската драма при Театарот на народностите секако денеска не ќе можеше да се пофали со такво зрело остварување како што е „Злосторство и казна" ако овој ансамбл битката за својот квалитетен растеж не ја почнеше токму со „Отело" во режија на Мирко Стефановски, за преку успесите со „Дервишот и смртта" и „Хасанагиница" да дојде до својот највисок домет во „Злосторство и казна".

Помошта на аматерите ширум нашата Република и на младите актери од Театарот на народностите се, исто така, вредности со кои може да се гордее името на овој наш театарски самопрегорник, кој немирувајќи со духот ни на крајот од петтата деценија од животот, даваше пример за вечната младост на театарската уметност и полет.

Својата последна режија „Глувци и луѓе" со ансамблот на Албанската драма, Мирко ја реализира со таков жар, што можевме да насетиме дека, наспроти разнишаното здравје, неговите желби и стремежи копнееја по уште понови и поголеми дострели, кои, за жал, ги спречи безмилосната болест и уште побезмилосната смрт.

Другарот Мирко на колективот на Театарот на народностите, а и на сето наше театарско дело, ќе им недостига и со своите секојдневни најконкретни предлози и идеи.

Нашиот колектив, а и нашето сценско небо воопшто се осиромаши за едно трајно творечко срце, чиј што неизнасилен хумор беше секогаш добредојден, посебно во творечки покомплицираните мигови.

Како општественик и творец Мирко Стефановски е добитник на поголем број признанија.

Вечна му слава!

СЛОВО НА ЉУТФИ СЕЈФУЛА ПРЕД КАПЕЛАТА:

Нè напушти членот на нашиот колектив Мирко, кој знаеше сите утра да ни ги стопли, за денот да ни биде ведар. Не можеше а да не создаде атмосфера со топли зборови, за да се сака она што треба да се работи, а работата ни беше да се направи претстава. Во тие мигови зрачеше со голема ширина. А оној негов однос со сите, од сценските соработници, артистите и другите правеше да му приредуваат топли изненадувања. Тој знаеше топло да заблагодари. И со години така и во најтешки моменти, кога некоја работа не ни одеше, Мирко ќе најдеше решение. Неговото големо срце, неговиот убав збор сите нè мобилизираше, нè вдахнуваше во творештвото и работата.

Не знам дали беше тоа само плод на животно искуство, поминати години на сцените во Битола, Прилеп, Скопје и други места, или бе-

ше тоа човечка топлина којашто во нашиот театар се викаше Мирко.

Прославата на 30-годишнината од театарската дејност, Мирко ја празнуваше како свој празник. Тоа беше јубилеј на театарот и уметничка победа на Мирко, а со тоа и уметничко возвишување на театарот во целина.

Кога се говори за дострелите во ангажирањето, не може да се заборави човечката длабина, непосредноста, убедливоста на човек со големо искуство и смисолот за хумор што беше својствен на нашиот Мирко.

Тоа ни беше благодарност за празникот.

Денес ни е ден на жалост.

Дозволете ми за вечна благодарност да го кажеме топло името Мирко.

Слава му и фала.

РЕЧ НА ЏЕВАТ ЛИМАНИ ПРЕД ИЗВЕДБАТА НА „ЛУЃЕ И ГЛУВЦИ", ПОСЛЕДНА РЕЖИЈА НА МАРКО СТЕФАНОВСКИ

Драги посетители, добровечер!

Вчеравечер престана да чука срцето на уметникот, режисерот и нашиот другар. На 60-годишна возраст почина Мирко Стефановски. Не е веќе меѓу нас. Во овие тажни мигови, дозволете ми да му изразиме почит на другарот со чисто човечко достоинство.

Во прологот на оваа претстава не би можеле да ги наброиме многубројните претстави почнувајќи од класичната драматургија па сè до своето креативно битие со полн респект. Но, би сакале да му заблагодариме за сè она што стори креативниот труд и тешкотиите да се разберат во доменот на меѓусебното другарство.

Кога умира уметникот, завесата се спушта, сцената мирува, срцата плачат, но овој пат завесата ќе се дигне за да се игра уметничкото дело во кое другарот Мирко без резерви му го подари трудот и својот здрав дух. Тој и кога беше тешко болен веруваше во креативната виталност и потсетуваше на еден маратонец кој со неизмерна желба сакаше да ја пренесе поракатa, преку своите реализации, на подоцнежните генерации. Ќе ја играме оваа претстава за да му изразиме почит на човекот кој својот живот му го посвети на храмот на божицата Талија.

Кога умира, уметникот потсетува на искинат метеор кој зад себе остава блесок на темно небо со насолзени очи. Бедна е трупата која го губи својот режисер, сите изгледаат како сирачиња во овие мигови на жалост. Но, главите горе бидејќи среќна треба да биде Драма што ја имаше можноста во своите редови да има еден **човек** како другарот Мирко кој остави длабоки и здрави траги за натамошна креација.

Си спомнувам на еден поет кога вели дека „креативниот човек ги носи во душата болестите на сите болни на светот", а дозволете ми да го додадам тоа што го велеше другарот Мирпред почетокот на секоја претстава: „Секогаш сум готов да се запознаам со убавината на дрвјата во шумата, но не сакам да го изгубам патот во доживувањата на таа убавина".

Ние секогаш ќе дојдеме во овој храм, посиромашни за еден Мирко, но ќе се вратиме побогати за еден спомен, за другарот и човекот, кој физички не е веќе меѓу нас, но кој вечно ќе живее меѓу нас преку многубројните негови дела што ќе останат вечна театарска вредност.

Таков беше другарот и **човекот** Мирко Стефановски.

Слава му и фала.

СЛОВО НА МУХАМЕТ ШЕРИФИ НА ГРОБОТ

Другар Мирко,

Во моментот кога ни се најпотребни зборовите, тие изостануваат. Зборовите колку да се големи не можат да се споредат со искрената благодарност, што сакаме да ти ја искажеме. Благодарноста за твоето уметничко творештво, за твоите совети како другар, за твоите учења како педагог, но за човек како ти зборовите не се доволни, делата се тие што ги потврдуваат твоите заслуги, заслугите што остануваат како пример и наследство на поколенијата.

Другар Мирко, ние вработените во Албанската драма се разделуваме од тебе со тешка болка, веќе те нема во нашата средина, а ќе остане твоето дело, твојот ведар лик на добар соработник и другар. Доволно е да го прелистаме твојот опус на уметничко творештво во Скопје, Прилеп, Битола, на други сцени во Републикава и вон неа, а најповеќе во Театарот на народностите, со кое се потврдува вредноста на твоето уметничко творештво.

Албанската драма во својот триесетгодишен развој се збогати со неколку десетици твои успешни режии, а љубителите на сценскиот збор од редовите на албанската народност со твоја заслуга и придонес првпат на сцената ги видоа оживеани и првите дела на низа свои драмски писатели, за што ќе ти бидеме вечно благодарни.

За делата ќе зборуваат поколенијата, рекол еден голем писател, и ние денес на овој тажен ден на разделба ти ја искажуваме нашата благодарност за сè што даде, што кај нас создаваше голема љубов кон театарската уметност, кон непроценливата човечка хуманост, нè научи како да ги совладуваме тешкотиите, како да чекориме заедно напред.

Од најраната твоја младост до последниот миг на твојот живот, со сета своја содржина му се посвети на театарот, живееше како голем уметник, живееше за уметноста, зашто уметноста беше твојот живот.

Тешката болест беше појака од твојата волја за животот, смртта само физички те одвои од твоето семејство, од твоите соработници, другари и пријатели, но твоето другарување и работа вечно ќе живеат во нас и со нас.

Во животот го гледаше убавото, во човекот добрината, тоа те правеше близок и сакан од сите и тогаш кога се бореше со тешката болест не престана да се интересираш за нас и за нашата работа во Театарот, нè советуваше како подобро да работиме, како да ги сакаме луѓето, зашто ако не се сака човекот и убавото нема ни уметничко творештво.

Така изморен од болеста, до последниот миг од животот, живееше за она што во тебе, другар Мирко, беше дел од твојот живот. Другар Мирко, ти благодариме за сè што стори за нас како режисер, другар и човек.

Нека ти е вечна слава и фала.

IN MEMORIAM

ПОЧИНА ГОЛЕМИОТ ТЕАТАРСКИ ЕРУДИТ ХУГО КЛАЈН

Ретки се творечките индивидуалности не само во театарскиот живот кај нас, туку и во југословенската култура воопшто, што се изразиле со толку голем успех во повеќе области на духовното творештво, што зрачеле со таква голема широчина на духот и сестраното образование, со таков фонд знаења и ерудиција, каква што беше личноста на Хуго Клајн.

Иако сè до пред Војната негово животно определување беше лекарската професија — важеше за угледен невропсихијатар, оставајќи зад себе десетина книги од областа на медицинските науки, Клајн, освен со уметничка литература, се занимаваше и со театарска критика, објавувајќи ги своите први критички рефлекси во најнапредните списанија.

Веднаш по ослободувањето, Хуго Клајн исцело ѝ се посвети на театарската уметност. Во неа, освен огромна љубов, ги внесе и своите огромни знаења како научник, но и знаењата од другите области здобиени во младоста — музиката, лингвистиката... (владееше со неколку јазици, свиреше повеќе инструменти). Беше режисер на Народното позориште од Белград, на чија сцена оствари повеќе претставн од капитално значење, особено од доменот на класиката, („Шума“ од Островски. „Венецијанскиот трговец“ и „Ричард Трети“, „Медеја“, „Ана Франк*, „Бунтот на Кејн“ и други). Во режисерската актива од педесетина постановки, остварени на својата матична сцена и надвор од неа, влегуваат и две негови забележани гостувања во Скопје: на сцената на Македонскиот народен театар — првото во 1956 година кога ја режираше пиесата „Бунтот на Кејн“, а второто — 14 години подоцна, овојпат јавувајќи се како режисер на Шекспировата пиеса „Венецијанскиот трговец“.

Извонредно голем е придонсот на Хуго Клајн и како педагог. Од неговата класа во белградската Театарска академија во периодот од 1951 до 1970 година излегоа денес афирмираните југословенски режисери, педагози и теоретичари, како што се: Бора Драшковиќ, Мигенко Мариќ, Предраг Бајчетиќ, Димитрие Ѓурковиќ и други. Класата по режија на Клајн ја завршија и двајца познати македонски театарски творци: Тодорка Кондова-Зафировска и Владимир Милчин. Случајот сакаше Кондова да ја заврши првата, а Милчин последната класа.

Во историјата на југословенскиот театар Хуго Клајн остава длабоки траги и како еден од најострите и најлуцидни театарски критичари, есеисти и публицисти. Потврда за една комплетна критичарска личност беше особено неговата книга критики „Двочасовен живот“ што ја објави 1957 година. Клајн ќе го сврти вниманието и со две други книги: „Основните проблеми на режијата“ и „Вистината и измамата во театарската уметност“. Секако, книга од фундаменталното значење е неговата извонредна студија „Шекспир и човештвото“, претставувајќи се со неа како голем познавач на Шекспировата драматургија и на времето во кое живеел овој светски драматичар. Маркантно место во српската и во југословенската театрологија зазема и книгата есеи на Клајн под наслов „Појави и проблеми на современиот театар“, покренувајќи во книгата низа теми од највитално значење за театарот.

Низ оваа импозантна дејност не се исцрпува творечкото интересирање и љубопитство на Клајн во доменот на театарската уметност. Неговото име ќе остане забележано и како еден од најдобрите преведувачи на Шекспир. Со други зборови — не постои област во театарската уметност за која Клајн не пројави потреба за изразување. Се интересираше за драмската самодејност (автор е на прирачник за аматерски режисери); и со слабо и нарушено здравје не престануваше да се интересира за сето она што се случува во современиот театар преку следењето претстави на БИТЕФ; учествуваше и во конституирањето на најголемата манифестација на југословенскиот театар и на југословенската драматургија — Стериино позорје. Во овие и низа други активности покажуваше фасцинантна упатеност во проблематиката, голема стручност, педантност и студиозност.

Затоа, во право се оние кои тврдат дека Хуго Клајн со мошне долгото и значајно присуство во југословенскиот театар и со исто така долгиот век на живеење (умре во својата 87-ма година од животот) успеа да оствари два комплетни живота — животот на пионер на нашата психоанализа и животот на театарски творец.

И. Ивановски

Осум тези и експликации кон

Медиумското одредување на односот Филм — Театар

Томислав ОСМАНЛИ

1

ТЕАТАРОТ Е ЕО IPSO (ПО СЕБЕ) МУЛТИМЕДИЈАЛЕН

Театарот е мономедијален само во својот ритуален зародиш.

Кога, меѓутоа, ритуалот за првпат се реализирал в театар, тој тоа самореализирање го извршил синтетички, како — **ритуален театар.** Понатаму, секоја порадикална измена на театарскиот карактер, за своја основа ги има натамошните медијални синтези чие што исходиште се **драмскиот** (литерарен), **актерскиот** (алитерарен), **куклениот** и **театарот на сенки,** потоа **физичкиот** (телесноста како медиум) и конечно, можеби и „филмскиот" театар.

За сето ова време на парцијални медиумски синтези во него, театарот никогаш не ја губи својата глобална медиумска автохтоност.

Тој секогаш останува театар, но театар sui generis (специфичен). Тие специфики, од своја страна, ги градат виталните елементи на единственото историско битие на театарот.

2

ТЕАТАРОТ НА СЕНКИТЕ (КИНЕСКИТЕ СЕНКИ, КАРАЃОЗ-ТЕАТАРОТ) ЈА ОЗНАЧУВА ПРВАТА ЗАОКРУЖЕНА СИНТЕЗА НА ТЕАТАРОТ И СВЕТЛИНАТА, ВО ЕДЕН СПЕЦИФИЧЕН — ЛУМИНОЗЕН (СВЕТЛИНСКИ) ТЕАТАР

Во „дводимензионалниот театар" (театарот на сенки) дводимензионалноста се остварува исклучиво низ третата димензија, имено, по пат на светлосната „проекција" на куклата, марионетата, актерското тело.

Театарот на сенките (луминозниот театар), меѓутоа сеуште не ги разорува двете битни театарски одредници: **оввременоста** и **овопросторноста** на театарскиот чин. Сенката, навистина, за првпат театарски ја „материјализира" светлинската илузија, но ни оддалеку онака драстично како што е во состојба тоа да го стори филмот. Театарот на сенките, имено сеуште се одвива во praesentot на гледачот.

3

СЕКОЕ ПРИСУСТВО НА ФИЛМОТ ВО ЖИВИОТ ТЕАТАРСКИ ЧИН САМО ПО СЕБЕ ОЗНАЧУВА ДЕСТРУКЦИЈА НА СЕГАШНОТО ТЕАТАРСКО ВРЕМЕ, НЕГОВО УСЛОЖНУВАЊЕ, НЕГОВА „ИСТОРИЗАЦИЈА"

Со својата медиумски супериорна појава, кинематографот го расцепи чинот на Играта („без правила", Ж. Дивињо) на две последователни времиња: на време на фотографска фиксација (минато време) и на време на филмската репродукција (сегашно време). На тој начин **историјата** не само што стана медиумски елемент, туку и битно својство на кинематографското. Само во театарот, кој што изразено го ползува филмот, Играта постои паралелно и едновремено — и како „историски" и како жив чин.

4

ФИЛМОТ Е ПРОСТОРНО НАПОЛНО ОГРАНИЧЕН: НЕГОВИОТ МАНИПУЛАТИВЕН МЕДИУМСКИ ПРОСТОР СЕ ДВИЖИ ВО ТОЧНО ОПРЕДЕЛЕНИ ПРОПОРЦИИ, ОД ОНИЕ НА „НОРМАЛНИОТ" ЕКРАН И ПРОПОРЦИИТЕ НА „ЗЛАТНИОТ РЕЗ", ДО ЦИРКОРАМАТА (ПОЛН ЦИКЛИЧКИ ЕКРАН), ДОДЕКА ТЕАТАРОТ ДЕЈСТВЕНО Е НЕОГРАНИЧЕН ВО ПРОСТОРОТ.

Единствено театарското (поливизиско) користење на филмот е во состојба да ги надмине медиумските просторни граници на филмот. Кинематограф што е наполно слободен во просторот, оттука, единствено можен во филмско-театарската медиумска синтеза, или пак само како — телевизија.

5

ФИЛМСКО-ТЕАТАРСКАТА МЕДИУМСКА СИНТЕЗА (ВПРОЧЕМ, КАКО И СИТЕ МЕДИУМСКИ СИНТЕЗИ ВО ТЕАТАРОТ) ИСТОРИСКИ ПРЕДОДРЕДЕНА И ВРЕМЕНСКИ ПРЕЦИЗНО ЛОЦИРАНА

Филмот уште на своите почетоци најдоминантно се ползувал со театарот. Временски примарното медиумско контактирање се паѓа во 1896 година, имено токму во времето во кое што започнал да снима Жорж Мелиес, а од 1903 со појавата на ткн. Film d'Art театарската доминација во филмот е апсолутна. Тоа е првиот контакт на филмот и театарот.

Вториот контакт се остварува во рамките на театарот, почнувајќи од дваесеттите години, прво во **политичкиот** театар на Ервин Пискатор, потоа во пролеткултовските политизирани театарски искуства на Сергеј М. Ејзенштејн и, конечно, во исто така изразито **политичкиот** театар на Берт Брехт. Првиот **политички театар** се изразувал — **филмски.**

Во рамките на германскиот комершпил-филм, пак, постигната е првата медиумска **осмоза** на филмското и театарското низ влијанијата на камерниот театар на Макс Рајнхарт.

Од тоа време контактите на филмот и театарот не се оствауваат само механички, туку во голем дел и — проникнувачки.

6

ФИЛМОТ И ТЕАТАРОТ НЕ СЕ ОДНЕСУВААТ ИСКЛУЧУВАЈЌИ, ЕДНОСТАВНО, ТИЕ САМО РАЗЛИЧНО ФУНКЦИОНИРААТ

Припишувањето на „реализам" на кинематографското и на „театрализам" и „стилизам" на театарското, води во недијалектичко сфаќање на медиумските потенцијали на обата драмски медиуми; зашто, „театрализмот" и „стилизмот" се уште како карактеристични за развојот па дури и перспективите на филмот, како што е тоа случај и со „реализмот" в театар.

Филмот, имено, не е „реалистички" медиум по себе. Тој тоа може да стане дури низ естетскиот однос на филмскиот творец (Мелиес, францускиот импресионизам, германскиот експресионизам, шпанскиот и францускиот надреализам, „чистиот" филм, американскиот „подземен" филм, итн.). Од своја страна и „реализмот" в театар медиумски е релевантен само како реалност на театарското збиднување, како физички реализам на театарскиот, жив чин. Оттука, филмот и живата игра што паралелно се ползуваат в театар навистина

меѓусебно се однесуваат како **реалност** и нејзин **(фотографски) одраз** како **постојното** и **сенката**, како **присутност** и **илузија**, но само во онтолошка смисла. Во естетска смисла, и филмот и театарот можат да се остварат било како полна уметничка присутност, било како висока уметничка илузија.

7

ВО МЕДИУМСКА СМИСЛА ФИЛМОТ, ЗА ГЛЕДАЧОТ, ФУНКЦИОНИРА ПРЕВОСХОДНО СУБЈЕКТИВНО; ТЕАТАРОТ — ОБЈЕКТИВНО. ВО СТИЛСКА СМИСЛА, МЕЃУТОА, ОБАТА МОЖАТ ДА ДЕЈСТВУВААТ И СУБЈЕКТИВНО И ОБЈЕКТИВНО.

Брехтовиот театар е апсолутно — театарски. Тој е наполно нефилмски. „Ефектот на вчудовидноста", ФАО — ефектот (Verfremdungseffect), имено, директно му е спротивставен на „ефектот на соживувањето", „идентификациските" ефект што е основа на филмот. Впрочем, тоа е и логично: сенката (на филмското платно) може да биде животно убедлива само како полна **животна илузија**, т.е. — низ дезобјективизацијата, низ идентификацијата. Целокупниот филмски јазик (наплив, претопување, паралелно дејствие, монтажност, итн.) во суштина се наоѓа токму во функција на субјективизацијата, односно на **субјективниот начин на функционирање на кинематографот.** Театарот, на пример, не познава такво средство какво што е во филмот — субјективниот кадар, или доколку и го остварува, го остварува филмски, или низ филмот.

Во стилска смисла, меѓутоа, и театарот може да биде „внатрешен", „психолошки", субјективен, како што и филмот може да биде епски, објективен. Како уметност, во оваа смисла тие се безгранични.

8

ОДНОСОТ НА ТЕАТАРОТ СО ФИЛМОТ НЕ Е ТРАЕН ОДНОС, КАКО ШТО НЕ Е ТРАЕН НИТУ ОДНОСОТ НА ТЕАТАРОТ И ЛИТЕРАТУРНАТА ДРАМАТУРГИЈА. ТЕАТАРОТ Е ТОЛКУ АВТОХТОН И ВИТАЛЕН ШТО СОСЕМА Е ВО СОСТОЈБА ДА ЈА УКИНЕ СВОЈАТА ЛИТЕРАТУРНА ЗАВИСНОСТ, КАКО ВПРОЧЕМ И СВОЈАТА (ИНАКУ, ДИСКОНТИНУИРАНА) СИМБИОЗА СО ФИЛМОТ. ТРАЈНОСТА Т.Е. ВРЕМЕНОСТА НА ОДНОСОТ НА ТЕАТАРОТ И ФИЛМОТ ЈА ДЕЛИ СУДБИНАТА НА ОПШТИОТ СОВРЕМЕН ОДНОС МЕЃУ МЕДИУМИТЕ.

Театарот е, имено, способен да го раскине својот однос со филмот, но прашање е: дали тој кон тоа тежи?

Костимографската уметност на Рада Петрова-Малкиќ

(Скица за портрет)

Иван ИВАНОВСКИ

Рада Петрова - Малкиќ

Вистинско задоволство е да се пишува за развојниот пат и за дострелите на еден од доајените на македонската костимографија — Рада Петрова -Малкиќ, зашто се работи за костимограф со изразит професионален однос во работата, кој има мошне богат и разновиден опус, доволен не само за негово попатно разгледување, туку и за поопстојно оценување од најразлични аспекти, па не знам зошто би било нескромно ако се рече дека пред себе имаме **творештво кое безрезервно заслужува да биде презентирано во низа најреномирани културни центри во нашава земја,** од една, и од друга страна, да се осветли и пошироко, во еден монографски труд, на пример.

Со други зборови речено, во прашање е творец, поточно речено прв школуван костимограф во Македонија кој секогаш импонира со високото стручно ниво и со однегуваниот естетски вкус, кој секогаш знае да изнајде нови вредности. Како најангажиран уметник во областа на костимографијата во Републиката, Рада Петрова-Малкиќ даде и сè уште дава голем придонес за афирмацијата на костимографската уметност кај нас, отвори нови простори за искажување во овој домен на креацијата, докажувајќи на тој начин дека костимографијата мора да се прифаќа како многу важна и значајна составка и на театарот и на филмот и на телевизијата, што ќе рече и на културата воопшто.

Моите први познанства со театарските костими на Рада Петрова-Малкиќ датираат од нејзините први ангажмани во **Македонскиот народен театар во Скопје,** во кој се вработи во 1955, останувајќи ѝ верна на оваа театарска куќа сè до денес. Во текот на 26 години активна дејност како костимограф, само на некогашната сцена крај Вардар, како и на сцената на булеварот „Југословенска народна армија", таа костимографски **има оформено повеќе од 100 драмски, оперски и балетски дела.** Тоа беа остварувања што ја носеа ознаката на еден зрел и комплетен уметник.

Импозантна актива Рада Петрова-Малкиќ има остварено и на другите две скопски театарски сцени — **Драмскиот театар и Театарот на народностите.** И кога се јавуваше како автор на костимите на пиеси на **некогашниот Куклен театар во Скопје,** и кога се вклучуваше во костимографското обликување на претстави на **Младинско -детскиот театар,** и кога беше ангажирана во по-

голем број амбициозни сценски реализации, со кои Драмскиот театар го сврте вниманието **„Оставката на еден карипски министер“** од Коле Чашуле, во продукција на скопскиот Драмски театар (Рада Петрова-Малкиќ доби **Стериина награда за костимографија),** секогаш нејзиниот придонес беше мошне евидентен и значаен. Во театарот во населбата „Карпош“ тој се изразува и во прикажаниот мошне висок уметнички квалитет и во импозантната бројка од **околу 50 театарски костимографии.**

Гостувањата на Рада Петрова-Малкиќ во Театарот на народностите несомнено оставија длабоки траги во изведбите на **Албанската и Турската драма** на овој колектив. Секако нејзино ангажирање значеше голем предизвик за создавање нови и уште поголеми вредности и претставуваше гаранција за обезбедувањето на оној висок дострел без кој не може да се постигне целосниот успех на една изведба. Затоа, креативното присуство на костимограф од форматот на Рада Петрова-Малкиќ во спомнатата скопска театарска куќа беше мерило за проверено и осведочено естетско ниво...

Со низа забележителни костимографски решенија на Рада Петрова-Малкиќ имав можност да се сретнам и на повеќето професионални драмски сцени во внатрешноста на нашава Република. Таа со успех има гостувано во претстави во **некогашните народни театри во Титов Велес и Кочани,** а на зачестените гостувања во **театрите во Битола, Штип, Струмица и Куманово** можеше да презентира речиси секогаш еден потврден и висок квалитет, да внесе белег на нешто што е театарски, односно уметнички релевантно, затоа што, покрај несомнениот талент, ја имаше среќата да се здобие со многу солидни и студиозни стручни подготовки, најпрвин во **Средната уметничка школа во Скопје** (овде, нејзини професори, покрај другите, беа: **Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Вангел Коџоман, Димитар Пандилов** и др.), а потоа и на студии во **Уметничката академија во Загреб,** во класата на **Хегедушиќ,** учејќи ги тајните и убавините на костимографската уметност од еден таков голем и прославен педагог и костимограф, каков што беше **Жедрински,** прво име на костимографијата во Југославија во предвоените години, потоа **Инге Костинчар,** од **Бреговац** и т.н.

Костимографската уметност на Рада Петрова-Малкиќ има свое богато зрачење не само на македонските професионални драмски сцени, туку и на сцените во другите културни центри во нашава земја, што значи дека таа е афирмирана и на поширок југословенски план. Според пишувањето на театарската критика, која по некое непишано правило, неправедливо, се разбира, е многу стегната во валоризирањето на костимографијата во една театарска претстава, се чини своите највисоки дострели, Рада Петрова-Малкиќ ги постигна на гостувањата во **Народното позориште во Сараево** и **Покраинското народно позориште во Приштина,** каде што работеше врз костимографското оформување на **Крлежиниот драмски текст — „Голгота“** во режија на познатиот македонски режисер Љубиша Георгиевски. Имав можност да ја видам сараевската претстава на „Голгота“ и да се уверам во мошне значајната компонента што ја имаше во претставата извонредната костимографија на

Скица за костимите во „Карипскиот министер“

гостинот од Скопје — Рада Петрова-Малкиќ. Забележителни беа и нејзините функционални и визуелно впечатливи костими и во некои други претстави во приштинското Покраинско народно позориште (**„Моралист“ од Миодраг Мицев; режија: Душко Наумовски, „Опсадна состојба“ од Албер Ками**), потоа во **Краишкото народно позориште во Бања Лука („Суд“ од Коле Чашуле)** и др.

За извонредните костимографски вредности на Рада Петрова-Малкиќ, за мошне високото, челно место што го зазема во македонската костимографија, говори и фактот што е таа прв и досега единствен костимограф од нашава Република кој гостувал и во странство. Во **Катовице, Полска**, гостуваше во постановката на **Љубиша Георгиевски — „Црнила“**, која во овој познат полски индустриски град беше оценета како мошне забележано театарско остварување, а нејзината костимографија — како еден од врвовите во изведбата на полските драмски уметници. Во главниот град на **Словачка**, пак, — **Братислава**, даде висока мера на својата костимографска уметност при оформувањето на судската драма **„Парадоксот на Диоген“ од Томе Арсовски**, во режија на **Бранко Ставрев**. Со високите костимографски достоинства на Рада Петрова-Малкиќ имаше можност да се запознае и публиката од Скопје и Штип, при гостувањето на **братиславскиот театар „Нова сцена“** во спомнатите два града.

Инаку, своите први костимографски остварувања, Рада Петрова-Малкиќ ги реализира на сцената на **Хрватското народно казалиште во Загреб**, како своја дипломска работа. (Во овој угледен театарски колектив таа костимографски оформи две претстави — пиесата **„Во заднината“** од хрватскиот драмски писател **Фелдман** и **„Три балети“**). Веќе самиот старт беше мошне сигурна најава за еден надарен костимографски уметник, кој суптилно знае да ги открие суштините на делото, кој покажува истенчен вкус, односно рафинирана култура, кој има што да му соопшти и да му сугерира на гледачот во доближувањето на времето и атмосферата на делото, сеедно дали се работи за драмски текст, за балетска или оперска претстава.

Од посебно значење во натамошниот развој на Рада Петрова-Малкиќ како театарски костимограф претставуваше нејзиниот **студиски престој во Италија и Полска**. Во една од најпрославените оперски куќи во светот — **миланската Скала**, таа ги учеше, односно навлегуваше во спецификите и карактеристиките на оперската костимографија, додека во **Венеција, Варшава, Краков и Катовице** се запознаваше со неомеѓаните можности на елементите на комедијата деларте, то ест со авангардните можности на сцената...

При разгледувањето на костимографското творештво воопшто на Рада Петрова-Малкиќ — во текот на својата 30-годишна костимографска дејност како костимограф учествуваше во огромен број проекти — близу 400, вклучувајќи ги тука и остварувањата на филмот, во разни телевизиски серии, драми, уметнички филмови и др.) — еден момент ќе мора посебно да се респектира и вреднува. Тоа е мошне нагласеното творечко интересирање на спомнатиот уметник во дела од домашната и тука посебно македонската драматургија. Како значаен податок ќе остане забележано дека пиесата **„Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински** е прво нејзино костимографско остварување работено врз дело од домашен автор... Потоа ќе се заредат костимографии на Рада Петрова -Малкиќ и во низа други дела од домашни автори: **Коле Чашуле („Вејќа на ветрот“, „Црнила“, „Градскиот саат“), Васил Иљоски („Кузман капидан“), Томе Арсовски („Матурска вечер“, „Чекор до есента“), Ристо Крле („Парите се отепувачка“), Панов („Печалбари“), Бранко Пендовски („Под пирамидата“, „Потоп“). Живко Чинго („Образов“, „Ѕидот-водата“)** и др. Таа константна линија во ориентацијата кон македонското драмско и воопшто уметничко творештво, Рада Петрова-Малкиќ ќе ја продолжи на гостувањата надвор од својата матична куќа, а посебно во скопскиот Драмски театар, на чија сцена ќе оствари една богата збирка од мошне успешни костимографски остварувања, и тоа пред сè во делата: **„Бегалка“ и „Свадба“ од Васил Иљоски, „Владимир и Косара“ од Таневски, „Богунемили“ од Петре М. Андреевски, „Бол и бес“ од Славко Јаневски, „Оставката на еден карипски министер“ од Коле Чашуле** и др.

Меѓутоа, и кога се инспирираше од богатата македонска фолклорна традиција, и кога работеше на класичниот костим, и кога требаше да ја сугерира атмосферата од далечната и поблиската историја, Рада Петрова-Малкиќ знаеше да ја искаже својата замисла низ една мошне богата творечка фантазија. Таа не му робуваше стриктно и буквално на одредениот стил, односно не инсистираше на особен колорит на времето и средината, туку настојуваше при компонирањето на костимот да ѝ даде замав на фантазијата за да ги покаже извонредните можности на едно или на повеќе костимографски осварувања како силен поттик за нови изразни нијанси, како извор за нови вдахнувања. Затоа, театарската костимографија на Рада Петрова-Малкиќ не се исцрпува со тоа да се оствари само атмосфера во просторот, туку и да наметне некоја повисока смисла или идеја што го обединуваат вкупниот простор и вкупното кажување во него.

Имајќи можност да пишувам не еднаш за театарските костими на Рада Петрова-Малкиќ во разни праизведби и други премиери во Скопје, како и во другите градови во нашава Република, сум имал можност да ги издвојам нејзините несомнени достоинства, изразени можеби најмногу во автентичноста и прецизноста, во свежината на идејата и рафинманот во најситниот детал, во функционалноста и елеганцијата на духот и т.н. Во секој сценски проект, таа со право се залага за **неопходната синхронизација меѓу драмското дело, режисерскиот концепт и сценографско-костимографските замисли.** Во тоа синтетизирано единство, Рада Петрова-Малкиќ ја наоѓаше и ја наоѓа суштината на својата костимографска уметност, од една, и од друга страна успева да го почувствува ритамот на режисерската замисла и на целата претстава да ѝ даде адекватен изглед. Таму каде што е потребно да се оствари духовитост на психолошката карактеризација, го постигнуваше тоа Рада Петрова-Малкиќ со изострено чувство за мера, со едно повисоко чувствување на сценската култура и т.н.

Се разбира, до овие и низа други вредности Рада Петрова-Малкиќ можеше да дојде благодарение на темелните стручни знаења, потоа на познавањата на законитостите на театарската сцена, на чувствувањето на пластичните елементи на сценичноста и др.

Една изразито творечка индивидуалност во македонската костимографија — оваа констатација што сама по себе се наложува нека биде резиме на овој мој обид за правење скица за костимографското творештво на Рада Петрова-Малкиќ, за нејзиното мошне истакнато место и значење во македонската театарска уметност, како основоположник на една толку многу важна, но малку афирмирана област, каква што е костимографијата.

Театарот во манастирите

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Во текот на неколку столетија, манастирите играле доминантна улога и во културно-просветна насока. Оттаму тие не биле само верски, туку во исто време и културно-просветни центри што придонесувале да се одржува духот на македонските Словени, духот на Македонците, во постојаната борба за сочувување и натамошна афирмација на својата самобитност.

Драмската активност, што условно се смета како театар во манастирите, главно се јавува повремено но со постојана тенденција за натамошен развој и збогатување со нови форми. Познато е дека за време на сведните — празниците и панаѓурите, кога на едно место се собирале поголем број луѓе, меѓу другото се среќавале и такви лица кои **исполнувале некој вид забавна програма.** Тие најчесто пееле во придружба на некој народен музички инструмент или пак раскажувaa интересни и со богата содржина драмски дијалози. На тој начин тие предизвикувале големо интересирање кај насобраните околу нив луѓе што со внимание ги слушале.

Ваквите народни раскажувачи, какви што се среќаваат речиси кај сите народи во светот, всушност се првите артисти во манастирските дворови. **Тие, не само што се јавувале како автори на текстовите што ги раскажувале, туку истовремено дијалозите ги соопштувале без туѓа помош.** Благодарејќи на ваквите раскажувачи, драмското творештво постапно го проширувало кругот на интересентите. Ваквата активност може да се смета и еден вид надмудрување над духовниците од православната црква кои ни случајно не дозволувале организирање на вистински театарски претстави. Заради ваквиот став на црквата, манастирските врати биле секогаш затворени за било каква театарска група.

Но, постои еден исклучок. Организираната театарска претстава во манастирот **„Св. Јован Бигорски“** на 3 јануари 1908 година затоа може да се смета како куриозитет. Во овој прекрасен културно-историски споменик споменатата драмска претстава предизвика големо интересирање меѓу присутните, кои потоа долго време раскажувале за оваа претстава. За неа се зборува во брошурата **„Дебарскиот манастир Св. Јован и неговото значење за тој крај“.** Таа е напишана од јерођаконот **И. Христов**, а напечатена во Солун во 1909 година. Во неа авторот, во сублимирана форма, пишува за историјата на манастирот и неговото религиозно, културно-просветно и друго значење при што посебно ја истакнува неговата улога во сеопштата еманципација на населението. Речиси на една третина од страниците на оваа брошура И. Христов зборува за одржаната театарска претстава на првиот ден на православниот празник „Христовото рождество“. Во врска со оваа претстава тој, меѓу другото, вели: **„Манастирот допушта и нешто друго, што строгите пуританци и духовници грубо ќе го осудат, на што јас аплаудирам: да пејат, да играат и нешто повеќе — да даваат претстави со комични сцени“.**

За време на изведувањето на претставата раководител на манастирот бил јеромонахот Никодин, кого Христов го наречува „академик“. По сè изгледа дека Никодин се согласил да биде прикажана претставата под влијание на Христов. А и времето на нејзиното одржување не е случајно избрано. Во тој период голем број печалбари се враќале дома. Инаку, претставата била организирана во големата трпезарија на манастирот што собирала околу 300 луѓе.

Учесниците во претставата не биле костимирани. Немало изработен ниту декор ниту пак постоел напишан текст. Според сè, изгледа дека „актерите“ го раскажувале она што го чуле од **учителот Љутфиев** кој најверојатно имал некој вид синопис.

За оваа претстава Христов натаму истакнува: **„Исполнители беа галичаните. Комедијата е нивни фах... рожба на нивниот ум, содржина земена од грубата реалност на животот“.** Според овој автор, при исполнувањето на претставата како реквизит за бричење во импровизирана берберница било употребено мало секирче, што укажува на делумно груба комика. Како актери во изведувањето на оваа претстава настапиле: **Харитон, Никола, Софраниј, галичанецот Лутфиев (кој ја играл Лујза) и Марко Плешката.** За нивната игра Христов вели дека била **„... прекрасна, неповторлива и со неспоредливи уметнички вредности“.** Според описот на претставата може да се заклучи дека таа **„народна драма“** содржела само две сценски појави.

Кратката содржина на оваа претстава е ваква:

Првата сцена се случува во главниот град на Унгарија — Будимпешта, а делумно во Ниш и во Скопје. Еден галичанец, кој бил на печалба во Унгарија откако со тешкотија се одделил од двајца свои ортаци-крчмари (кои веројатно се лихвари), со спечалените 40—50 наполеони тргнува на пат за Галичник. Меѓутоа, по пристигнувањето во Ниш него во една крчма го ограбува некоја Лујза. Таа го сторила тоа бидејќи повратникот бил под силно дејство на алкохол. Без да ја знаат вистината за грабежот, бројни анџии на скопската станица настојуваат да го придобијат за гостин. Меѓутоа, турската полиција наоѓа измислени неточности во пасошот и му прави пречки. Од таа ситуација го спасува еден анџија со поткуп, сметајќи дека на тој начин ќе го придобие за муштерија. Наредниот ден, откако се разбра за извршениот грабеж, галичанецот измоли со плачење и клетва заем од четири бели меџидии за да може да се врати дома. Тргнувајќи, тој огорчено си шепоти сам на себе си: **„Ќе ги видите“.**

Дејството на втората сцена се случува исклучиво само во Македонија, иако не е прецизно

определено местото. Во една берберница галичанецот го напаѓа еден Турчин и го ранува. Затоа тој е затворен и предаден на судење. Тука галичанецот повторно дава поткуп и на тој начин ја слика корупцијата на гнилата турска власт.

Во главни црти аква е содржината на „народната драма“ што ја подготвија и изведоа **галичани — драмски аматери.** Меѓутоа, со голем процент на веројатност може да се претпостави дека слични текстови се пишувани и изведувани и во некои други поразвиени манастири. Оттаму може да се очекува во текот на наредните истражувања да се дојде до вакви податоци што уште повеќе ќе ја потврдат тезата дека манастирите беа, во одредени временски етапи, значајни културно-просветни жаришта.

Впрочем, духовенството во соработка со училиштата започна сè поголемо внимание да ѝ посветува на аматерската драмска дејност кон крајот на минатиот век. Тоа најдобро го потврдува статијата објавена во цариградскиот весник **„Зорица“** од 21 август 1894 година. Тогаш, речиси пред едно цело столетие, група ученици од **Ресен**, по повод осветувањето на месната црква . . .“ имаше решено да даде за гостите (театарска, бм) претстава. Со таа претстава тие сакаа да им прикажат на присутните сцени од секојдневниот живот на народот, за работи што лошо се одразуваат врз него самиот. За изборот и подредувањето на такви сцени се имаше зафатено еден учител. Изборот беше многу успешен. Имаше избрано такви сцени, што најмногу се среќаваа во животот на луѓето. Зеде случаи од **ресенскиот живот** и прикажа на сцената картации кои се среќаваат секој ден. Го искористил случајот дека ресенчани одат за градинари во Цариград и зеде за пример еден таков градинар, кој, откако се оженил, заминал во Цариград. Живеел таму многу години и се вљубил во една друга мома. Домашните ги заборавил. Се јавува на помош еден „патилец“ кој го разубеди момчето од втората љубов и го принуди да се врати дома. Драмата беше напишана во стихови. Актерите, иако првпат учествуваа во претстава, ролите ги одиграа добро и публиката беше задоволна“ . . .

Оваа дописка, што беше публикувана под псевдонимот **„Еден гостин“** повторно беше препечатена од нејзиниот автор **Тодор Станков,** во списанието „Илустрација Илинден“ (бр. 7/27 во Софија, во септември 1930). Благодарејќи на нејзината содржина изнесеното мислење дека духовенството придонесуваше да се зголеми културното творештво, доаѓа до уште поголем израз.

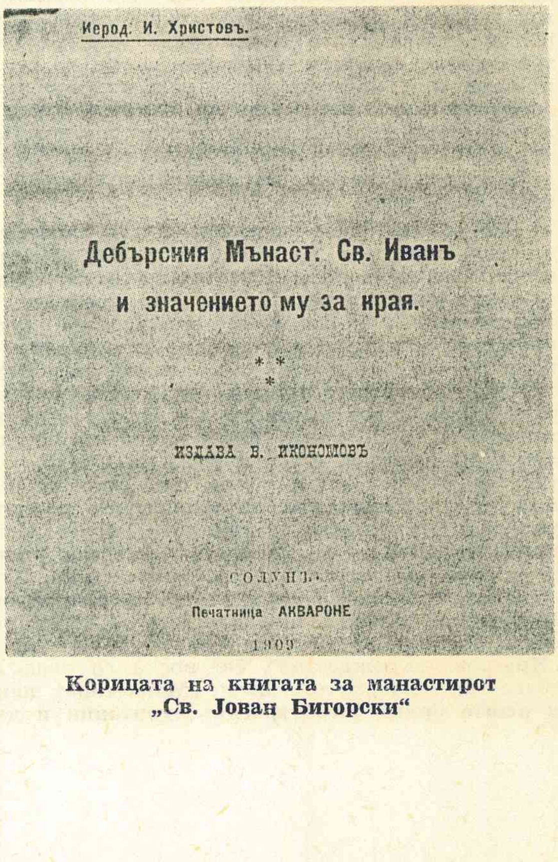
Кон крајот на XIX и почетокот на XX век
Гостувањата на софискиот и белградскиот театар во Македонија

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Во оживувањето на театарскиот живот во Македонија за време на турското владеење, мошне значајна улога играа и повремените гостувања на бројни театарски групи или професионални ансамбли. Мотивите на нивните гостувања беа разновидни. Така, некои од нив беа поттикнати од патриотски чувства **(на пр. турнејата на Чернодрински)**, а некои од авантуристички или слични ориентации. Професионалните театри од Софија и Белград организираа турнеи низ Македонија од пропагандни причини, бидејќи во тие центри, откако дојде на повид распаѓањето на Империјата, забрзано се вршеа разновидни подготовки со цел да се злоупотреби самобитниот карактер на Македонците.

Но, без оглед на овие мотиви, факт е дека повеќето од овие гостувања остварија траги во културниот живот на населението по градовите ширум Македонија. За потврда на тоа сведочат податоците во кои се зборува за спомнатите гостувања.

Софиската драмска група **„Солза и смев“**, која пред Турците го носеше името „Бугарска драмска група Радул Канели“, по прикажаните претстави во Цариград, организирани по повод осветувањето на новата црква „Св. Стефан“, од Егзархијата доби 30 турски лири под услов да организира турнеја во Македонија и таму да прикажува по една до две претстави во градовите. Така, оваа група пристигна во Солун. Таму ја прикажаа првата претстава во „Одеон театар“ на 24 септември 1898 година. Всушност, беше изведена пиесата **„Двете сирачиња“** (во 5 дејствија) од Д'Енри и Кормон, а во режија на Радул Канели. Два дена подоцна, во театарот „Јупитер“ (што се наоѓа на кејот), беше прикажана пиесата **“Младинска фантазија“** (која некаде е означена и како **„Студентска фантазија“).** Комедијата имаше

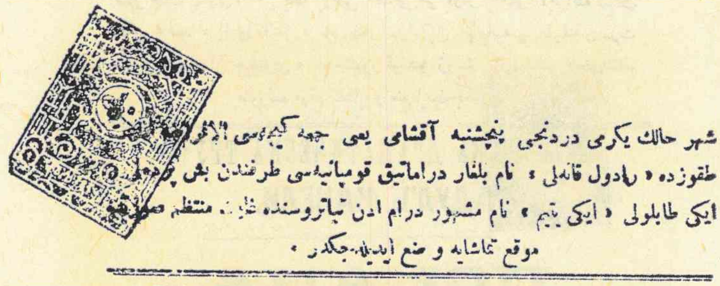

Иерод. И. Христовъ.

Дебърския Мънаст. Св. Иванъ
и значението му за края.

ИЗДАВА В. ИКОНОМОВЪ

СОЛУНЪ
Печатница АКВАРОНЕ
1909

Корицата на книгата за манастирот „Св. Јован Бигорски“



شهر حالك يكرى دردنجى پنجشنبه آقشامى يعنى جمعه كيجه‌سى
طقوزده « رادول قانه‌لى » نام بلغار دراماتيق قومپانيه‌سى طرفندن
ايكى طابلولى « ايكى يتيم » نام مشهور درام ادن تياتروسنده
موقع تماشايه وضع ايديله‌جكدر .

БЪЛГАРСКА ДРАМАТИЧЕСКА ТРУПА

РАДУЛЪ КАНЕЛИ.

ПОКАНА

ЗА

прѣдставлението, което ще се даде въ театъра

„ЕДЕНЪ“

Въ четвъртъкъ, 24 Септември 1898 год.

„ДВѢТѢ СИРАЧЕТА“

Драма въ 5 дѣйствия и 2 картини отъ

Д' Енери и Нормонъ.

ДѢЙСТВУЮЩИ ЛИЦА:

Маре	Г-нъ М. Икономовъ
Петъръ	„ Р. Канели.
Графъ де Линие, началникъ на полицията	„ Ив. Поповъ
Рицарь Роже де Вордé, влюбеникъ на графиня де Линие	„ А. Буйновъ
Яковъ, Петровъ братъ	„ В. Кирковъ
Маркизъ де Прелъ	„ К. Стояновъ
Де Мане другари	„ Г. Златаревъ
Д' Есте другари	„ Б Пожаровъ
Пикаръ, слуга на Роже де Водрé	„ П. Стойчевъ
Единъ докторъ	„ Б. Пожаровъ
Мартенъ	„ С. Констандиновъ+
Лафльоръ, слуга на Маркизъ де Прелъ	„ М. Икономовъ
Пръвъ човѣкъ отъ тълпата	„ П. Статевъ+
Вторий „ „	„ Х. Ивановъ+
Единъ уличенъ пѣвецъ	„ Ст. М. Поповъ+
Единъ стражарь	„ З. Георгиевъ+
Графиня де Линие, съпруга на Графа	Г-жа Ш. Попова
Хенриета	„ М. Щерева
Луиза, незаконна дъщеря на Графинята	„ М Канели
Мариана	„ М. Попова
Баба Фрошаръ, майка на Петра и Якова	„ Ек. Златарева
Сестра Геновева, управителка на Салпетриерата	„ М. Бояджиева+
Флорета } жени съ леки нрави	„ Христова+
Юлия }	Г-ца Кръстева+
1-й хамалинъ	Г-нъ С. Костовъ+
2-й „	„ К. Ивановъ+
3-й „	„ Д. Тодоровъ.+
Единъ каруцаръ	„ П. Димитровъ+
1-й продавачъ	„ З. Георгиевъ+
2-й „	„ Г. Елефтеровъ+

Директоръ—Режисьоръ: **Радулъ Канели**

Начало точно въ 8½ часътъ вечерьта.

ЦѢНИ НА МѢСТАТА:

Ложи: Н-ро 8, 9, 10, 11, 12 гр. 100. — Бенуаръ: гр. 100. — Останалитѣ, гр. 60.
I-во мѣсто 20 гр., II-ро мѣсто 15 гр., III-то мѣсто 10 гр.
Антре 5 гроша.

Плаката — покана за „Двете сирачиња“

четири дејствија а нејзин автор беше Карл Лофус. Наредниот ден беше организирана дневна претстава во истиот салон („Двете сирачиња“).

Од Солун оваа група замина во **Велес.** Во овој град на Вардар таа претставите ги прикажуваше во училиштето „Св. Кирил и Методиј“, во кое постоеше релативно добра сцена што месните учители ја направиле за прикажување на претстави што ги организираа за време на божикните и велигденските празници. Првата претстава во Велес („Двете сирачиња“) беше прикажана на 30 септември, а втората („Младинска фантазија“) на 1 октомври. Бидејќи овие претстави се одржуваа по стемнувањето, велешани беа принудени на театар да одат со фенери затоа што улиците не беа осветлени и што турските власти на тој начин обезбедуваа поцелосен увид во движењето низ градот.

Групата пристигна во **Скопје на** 2 октомври 1898 година. Тука таа побара претставите да ги прикажува во пансионот на егзархиското училиште, што се наоѓаше непосредно до зградата на Српската трговска агенција. Турците од тие причини не ѝ дозволија претставите да се прикажуваат таму, туку ги пратија да ги организираат во **„Беледија кафе“** (Градска кафеана), што се наоѓаше во Еврејското маало. Оваа кафеана, меѓутоа, беше крајно несоодветна заради мрачната просторија и нехигиената што владееше во неа. Софиската група во Скопје доживеа низа инциденти како резултат на разгорените борби на туѓинските пропаганди во Македонија. Така, Ѓоре Китанчев ја предупреди групата на 3 ноември веднаш да го напушти Скопје иако влезниците беа распродадени, зашто, ѝ се заканувала некаква непредвидена опасност. Но, по советот на бугарскиот трговски агент во Скопје — Димитар Ризов, претставата не беше откажана бидејќи во спротивно таквиот чин ќе се протолкува како пораз на бугарската пропаганда и победа на српската. Како натамошна пречка се појави и барањето на сопственикот на Градската кафеана да му биде исплатена наемнина во висина од 20 златни лири за една вечер иако вкупниот приход од целосно пополнетиот салон не можеше да биде поголем од 25 лири. Непредвидена тешкотија предизвика и директорот на **Ерменската театарска група — Богес** кој со одложување на претходно закажаната претстава побарал 5 литри надомест за веќе направените расходи. Зборувајќи за ова гостување мошне е интересен обидот што Иван Попов го дава за просторијата.[1] Според овој автор, сепак беше договорено наемнината за една вечер да изнесува по 5 златни лири од претстава. Благодарејќи на тоа, групата ја прикажа драмата „Двете сирачиња“ на 5, а „Младинска фантазија“ на 6 октомври 1898 година. Цените на влезниците за овие претстави се движеа од 5 до 100 грошеви (за ложите по 100, за репрезентативните места по 60, за првите места по 20 за вторите места по 15, за третите места по 10 и за местата од антрето по 5 грошеви).

Софиската театарска група ја сочинуваа поголем број артисти и други театарски работници. Тоа беа Радул Канели, Иван Попов, В. Кирков, К. Стојанов, М. Икономов, Ал. Бујков, Б. Пожаров, П. Стојчев, В. Новочев, Георги Златаров, Марија Ив. Попова, Ек. Златарова, Марија Канели, Шенка Попова, М. Штерева, Хр. Новочев (суфлер), Љ. Бонарциев (гардеробер), Никола Фудулов (сценски работник) и Никола Балкански (сценски работник).

Иако Софиската театарска група планираше да посети и некои други градови во Македонија, а пред сѐ Прилеп и Битола, тоа не ѝ се оствари. Дозволата за посета им беше одбиена со мотивација дека во Битолскиот вилает владее несигурност поради раздвиженоста на „разбојнички бан-

[1] „Историја на Б'лгарскиот театар“

ди“, со каков термин беа означувани националноослободителните револуционерни сили на македонскиот народ. Така, групата по посетата на Солун, Велес и Скопје беше принудена да ја напушти Македонија.

***

Со слични цели и задачи во Македонија навраќаа и разновидни групи од соседна Србија. Сочувани се податоци за еден музички концерт што беше одржан во Скопје на 4 март 1896 година.[2] За овој концерт се вели дека бил мошне успешен. На него настапил **Стеван Дескашев** кој со својот волшебен глас ја пленил публиката. Концертот бил посетен... **„освен од Србите, и од голем број турска интелигенција. Од Бугарите и Грците никој не присуствувал. Концертот беше отворен со отоманската химна „Чок-јаша Падишах“ што беше со аплаузи прекинувана. Концертот го достигна својот врв на крајот кога беа испеани српски народни песни.**

Со овој чин Дескашев мошне придонесол за српското дело. Тоа дошло до најголем израз кога ја исполнувал „Гусли мои“ при што присутните Срби плачеле со солзи радосници“.[3]

По повод смртта на **Јанко Веселиновиќ**, скопското друштво **„Српско коло“** организирало комеморативна седница во театарската сала на српската гимназија. За животот и работата на овој истакнат писател одржал беседа Стеван Тубиќ. Во истата прилика Ј. Поповиќ ја изрецитирал песната „Умре Јанко“, а Воислав Ненадиќ го прочитал расказот на покојникот „Свирачот“. **Потоа беше прикажана претставата на Петар Кочиќ „Јазовец пред суд“.**[4]

Битно е да се каже дека слични претстави беа организирани не само во српските и бугарските, туку истовремено и во грчките и турските училишта. Секоја од туѓите пропаганди настојуваше и преку драмската уметност да ја шири својата одродувачка мисија. Меѓутоа, ваквата нивна антимакедонска дејност делумно придонесуваше и за ширење на театарското дело бидејќи ги поттикнуваше Македонците на самостојни активности.

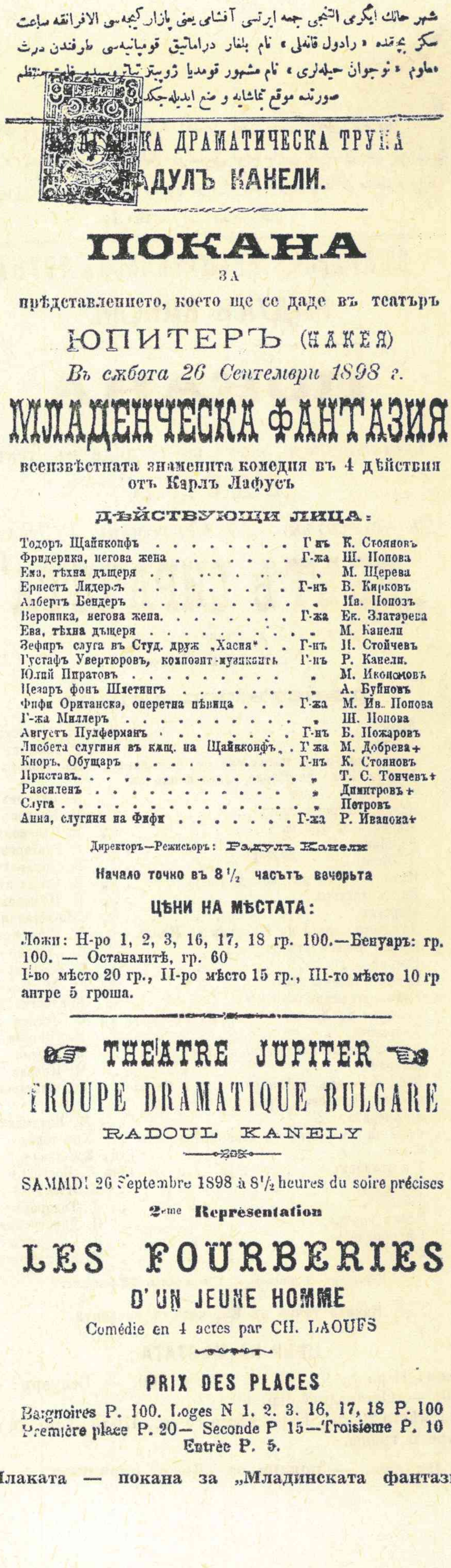
Туѓинските пропоганди во Македонија, а особено оние што ги организираа владите на Бугарија и Србија, зедоа замав по Младотурската револуција во 1908 година. Од таму и организирањето на бројни гостувања од овие две соседни земји.

Истакнатиот српски актер **Добрица Милутиновиќ** гостувал во Врање во патувачкиот театар на Раичиќ-Чврга и потоа отпатувал за Скопје со намера да приреди неколку вечерни концерти со патриотска содржина.

Оваа вест досега не е потврдена и не се знае дали навистина Д. Милутиновиќ приредил концерт во Скопје.[5]

Софискиот народен театар организирал турнеја по Македонија во есента 1908 година. Со гостувачката екипа раководел Пенчо Славејков (како директор на Театарот), Јозеф Шмаха (како уметнички директор) и Сава Огњанов (како режисер). Групата преку Солун се упати кон Воден, а оттаму пристигна прво во Битола па потоа во Прилеп и Велес. Нејзе во Скопје не ѝ беше дозволено да организира претстави заради совпаѓањето со извршената анексија на Босна и Херцеговина и прогласувањето на Бугарија за независна држава. Поради тоа, групата од Велес директно замина за Софија преку Ниш.

[2] „Позориште“, Нови Сад, 1896, стр. 150
[3] Исто
[4] „Политика“, Белград, бр. 640 од 23. X. 1905
[5] „Вечерње новости“, Белград, бр. 336 од 4. XII. 1908



شهر حالك ایكرمی التنجی جمعه ایرتسی آقشامی یعنی بازار كیجه‌سی الافرانقه ساعت
سكز بچقده « رادول قانلی » نام بلغار دراماتیق قومپانیه‌سی طرفندن درت
معلوم « نوجوان حیله‌لری » نام مشهور قومدیا ژوپیتر تیاترو
صورتده موقع تماشایه وضع ایدیله‌جکدر

...КА ДРАМАТИЧЕСКА ТРУПА
...ДУЛЪ КАНЕЛИ.

ПОКАНА

ЗА

прѣдставлението, което ще се даде въ театъръ

ЮПИТЕРЪ (НАКЕЯ)

Въ сѫбота 26 Сентември 1898 г.

МЛАДЕНЧЕСКА ФАНТАЗИЯ

всеизвѣстната знаменита комедия въ 4 дѣйствия
отъ Карлъ Лафусъ

ДѢЙСТВУЮЩИ ЛИЦА:

Тодоръ Щайнкопфъ	Г-нъ	К. Стояновъ
Фридерика, негова жена	Г-жа	Ш. Попова
Ема, тѣхна дъщеря	„	М. Щерева
Ернестъ Лидеръ	Г-нъ	В. Кирковъ
Албертъ Бендеръ	„	Ив. Поповъ
Вероника, негова жена	Г-жа	Ек. Златарева
Ева, тѣхна дъщеря	„	М. Канели
Зефиръ слуга въ Студ. друж „Хасия“	Г-нъ	Н. Стойчевъ
Густафъ Увертюровъ, композит-музикантъ	Г-нъ	Р. Канели.
Юлий Пиратовъ	„	М. Икономовъ
Цезаръ фонъ Шметингъ	„	А. Буйновъ
Фифи Оританска, оперетна пѣвица	Г-жа	М. Ив. Попова
Г-жа Миллеръ	„	Ш. Попова
Августъ Пулферманъ	Г-нъ	Б. Пожаровъ
Лисбета слугиня въ къщ. на Щайнконфъ	Г-жа	М. Добрева+
Кноръ, Обущаръ	Г-нъ	К. Стояновъ
Приставъ	„	Т. С. Тончевъ+
Разсиленъ	„	Димитровъ+
Слуга	„	Петровъ
Анна, слугиня на Фифи	Г-жа	Р. Иванова+

Директоръ—Режисьоръ: Радулъ Канели

Начало точно въ 8½ часътъ вечерьта

ЦѢНИ НА МѢСТАТА:

Ложи: Н-ро 1, 2, 3, 16, 17, 18 гр. 100.—Бенуаръ: гр. 100. — Останалитѣ, гр. 60
І-во мѣсто 20 гр., ІІ-ро мѣсто 15 гр., ІІІ-то мѣсто 10 гр
антре 5 гроша.

THEATRE JUPITER

TROUPE DRAMATIQUE BULGARE

RADOUL KANELY

SAMEDI 26 Septembre 1898 à 8½ heures du soire précises

2me Représentation

LES FOURBERIES

D'UN JEUNE HOMME

Comédie en 4 actes par CH. LAOUFS

PRIX DES PLACES

Baignoires P. 100. Loges N 1. 2. 3. 16. 17. 18 P. 100
Première place P. 20— Seconde P 15—Troisieme P. 10
Entrée P. 5.

Плаката — покана за „Младинската фантазија“

Овој театар насекаде ја прикажуаше претставата **„Мадам Сан Жен" од Викториен Сарду,** кој во таа година почина. Датумите на прикажувањето на претставите не се точно утврдени, но според писмата на Пенчо Славејков, испратени од Солун, Битола, Прилеп и Скопје, може да се заклучи дека тие беа организирани во времето од 4 септември до 9 октомври 1908 година.

Комедијата „Мадам Сан Жен" (чиј коавтор е Ежезит Мара) ја режираше Јозеф Шмаха. Автор на сцената и костимите беше Александар Миленков.[6]

Патувачкиот театар на **Љуба Раичиќ-Чврга** пристигна во Скопје во почетокот на 1909 година. Тогаш таа ја прикажа претставата **„Коштана"** во Турскиот театар, а потоа, заради лошото затоплување на зградата, се префрли во хотелот **„Турати"**. Таму ги прикажа претставите **„Ѓидо"**, **„Ивкова слава"** и некои други едночинки. После Скопје овој театар го посети **Куманово** и во просториите на Соколаната организира неколку претстави. За време на гостувањето во овој град претставите беа попречувани од тамошните Турци, што пројавувале разновидни самоволија (ги прекинувале сцените и од актерите барале да пеат).

Српската влада, исто како и бугарската, настојуваше по секоја цена да ги искористи времените слободи извојувани со Младотурската револуција за свои цели. Оттаму и појавата на поголемо интересирање за организирање на театарски претстави во Македонија. Во тоа време управник на Српскиот театар беше **Милан Грол,** а вршител на должноста драматург — **Милан Предиќ.** Ним им беше познато дека **Бранислав Нушиќ** имал врски со младотурците уште од порано, па затоа го пратија да издејствува дозвола за гостување на театарот. Тој веднаш доби дозвола во Скопје а потоа се врати во Белград каде што е извршен избор на соодветен репертоар од кој еден примерок беше испратен на цензура кај Турците. Турците го прифатија овој репертоар и кога театарот гостуваше во Скопје, на претставите присуствуваа и реномирани младотурски првенци.

Српското кралско народно позориште од Белград прикажа шест претстави во Скопје, и две во Лесковац на враќање, на турнејата одржана во октомври и ноември 1909 година. **„Коштана"** од Бора Станковиќ во режија на Илија Станоевиќ и музика од Драгутин покорни, беше прикажана на 25 октомври.[7]

Наредниот ден беше организирана дневна претстава. Тогаш беше прикажана **„Задужбина"** од Милорад Шапчанин. Оваа претстава ја режираше Милош Цветиќ а музиката беше од Даворин Јенко. Сценографијата за „Задужбина" ја имаше изработено Владислав Тителбах, а сликар изедувач беше Доменико д'Андреа.[8] Истата вечер беа прикажани **„Љубовно писмо"** од К. Трифковиќ, **„Под старост"** од Нушиќ и **„Смешни прециози"** од Молиер.[9] На 27 октомври беше прикажана претставата **„Ѓидо"** од Јанко Веселиновиќ и Драгомир Брзак, во режија на Ѓуро Рајковиќ и музика на Даворин Јенко.[10]

За ова гостување во написот „Једна посета у Скопљу" откако се констатира дека во преполната сала на Турскиот театар (што го изградил Шефкет паша во 1906 година), публиката се наоѓала на двата ката со ложи и во широкиот партер. **„На втората галерија"** — пишува во написот — **„се белееја кечиња на салепчии и бозаџии кои беа презадоволни од песните во „Коштана" заради што силно свиркаа што тука го заменува аплаузот; долу во партерот сè се црвенееше од длабоките фесови на образованата публика. Од првите ложи се извиваа пердуви на големите женски шешири купени во Солун, Пешта и Белград. Митке што го играше познатиот српски актер чичо Илија Станоевиќ, беше изведен на висина на вистински уметник и беше поздравуван од сите седишта. Коштана по малку претерувала и според некои имала изглед сличен на оние од вечерните спектакли кај „Кинескиот цар" во Белград, но главно претставата беше одиграна со многу голема убавина"**[11]

Кај публиката мошне послабо поминаа претставите одиграни втората вечер. Тогаш беше прикажана пиесата **„Љубовно писмо"** од Трифковиќ. Уште полошо помина претставата од Молиер, а најлошо наивната лакрдија од Нушиќ. Помеѓу чиновите и претставите пееле соло и во дует г-ѓа Спасиќка и г-н Турински. „Ѓидо" беше прикажан развлечено, здодевно, празно, непоетично и лажно живописно. Единствено што во оваа претстава ја привлече публиката беа народните носии и убаво-

Артистите на софискиот театар пред хотелот во Битола 1908

---

[6] Премиерата на оваа комедија во четири дејствија беше изведена на 16 септември 1907 во Софија. Во сезоната 1907/1908 таа беше прикажана 14 пати, а во сезоната 1908/1909 година — 5 пати. Ролите во комедијата ги толкуваа Лефевр — Васил Кирков, Катрин (Мадам Сан Жен) — Елена Снежина и Марија Хлебарова, Гроф Најперт — Владимир Николов, Марија Каролина — Султана Николова, Лористан — Тачо Тонев, кнегиња Елиза — Персида Банчева, Фуше — Коста Стојанов, бароницата Бјулов — Шенка Попова, Херцегиња Ровито — Екатерина Златарева, грофица Басана — Николина Бачварова, Савари — К. Рибаров, Деперо — Николај Христов, Канонвил — Георги Стојанов, Жоликар — Христо Јанев, Мортимер — Стеван Првов, Ларусот — Марија Тараманова, Туанон — Раина Ковачева, Жули — Евлампија Петкова, Бриго — Неделчо Штрбанов, Констан — Стојан Кожухаров, Леруа — Стеван Првов, Жарден — Владимир Танев, Коп — Петар Стоичев, Рустан — Фратју Фратев, Винегер — Борис Пожаров и Вабутрен — Цветан Манчев.

[7] Премиерата на „Коштана" беше прикажана на 22 јуни 1900 година

[8] Премиерата на „Задужбина" беше изведена на 23 март 1891 година.

[9] Во превод на Душан Л. Ѓокиќ а во режија на Илија Станоевиќ

[10] Премиерата на „Ѓидо" беше прикажана на 7 јуни 1892 година

[11] „Српски књижевни гласник" од 16. XI. 1909 година

то пеење на хоровите во придружба на музика која беше особено квалитетна. „Задужбина“ или и Ѕидање на Раваница“ од Милорад Шапчанин единствено ја понесе публиката. Нејзиното изведување ги воодушеви присутните. Оваа претстава со историска тема во која актерите немаа можност да викаат, во која нема ни едно убиство и во која дејствието тече... **„свечено, како литургија“** предизвикаа многу солзи радосници кај присутните.

Според анонимниот автор на овој приказ, оваа претстава навистина требаше да се прикаже пред скопската публика. А претставата ја гледале голем број лица меѓу кои и учениците што добивале бесплатни билети. Написот завршува со следниве констатации:

„Таа вечер ни беше јасно дека беше неразумно доаѓањето со Митковата пијанка или Молиеровите кочоперки кои ни во срцата ни во фантазијата на гледачите не оставаат никкви траги, додека претставата „Ѕидање на Раваница“ беше голем скопски успех... историските лица од мирната драма на Шапчанин ќе останат како добри духови, кои долго ќе ги потсетуваат душите на нашите браќа што таа вечер беа гледачи, и за Србија да им дадат идеја каква им е потребна за да не потонат и да нè сочекаат“.

Инаку, Скопје како град им оставило „болна импресија“ со своите мрачни и сиромашни куќи, нечисти маала, насекаде растурени турски гробишта, купови нехигиенски предмети и оголени луѓе. Стариот мост стоел на Вардар. Бугарите имаат убав конзулат на кејот на Вардар, Грците имаат неколку убави згради, посебно убава гимназија; Србите имаат свои училишта. Градот во тоа време имал околу 50.000 жители.

И во еден друг напис се тврди дека посетата на Српскиот театар била успешна. Театарот се чувствувал како „дома“.[12]

За ова гостување на Српскиот театар во Скопје се зачувани и низа други податоци. Познато е дека Бранислав Нушиќ во својот поздравен говор на прошталната вечера истакнал дека оваа посета ако не за ништо друго тоа за излеаните солзи радосници се исплаќа. Управникот на театарот Милан Грол во својот говор, одржан пред скопјаните, топло им се заблагодарил на протагонистите на големосрпската пропаганда кои помагале за **„будење на националната свест“.**

Ансамблот на Српскиот театар што гостуваше во Скопје броеше вкупно 42 членови.[13]

Најкарактеристично за ова турнеја е тоа што дадените оценки за неа се крајно контрадикторни. Додека во некои весници се презголемуваат успесите и резултатите на театарот, во некои други тоа во целост се негира. Оттаму во некои весници се бара од Грол да молчи, да биде поскромен и почесен, за да **„не ја кажат вистината со сите подробности како за басновловното чинење на тој поход така и за точните податоци на посетителие и на приходот“.**[14]

Пред театарот имало градина со шедерван чија вода високо плискала, додека околу него седеле Турци и Арнаути на ниски столчиња и пиеле кафе. Театарот има партер со над 20 ложи и потребни галерии. Сцената е широка со богата декорација изработена во Диселдорф.

СТАНИСЛАВСКИ: „Изворната уметност на сите народи и векови му е разбирлива на целото човештво!“

СТАНИСЛАВСКИ: „Треба да се сака уметноста во себе, а не себе во уметноста!“

АНАТОЛ ФРАНС: „Уметникот мора да го сака животот и да ни покаже дека животот е убав. Без него, би се сомневале во тоа!“

ГЕТЕ: „Техниката во сојузот со невкусот е најстрашна непријателка на уметноста!“

АРТУРО ГРАФ: „Стварноста е задушувачка врева од која уметноста мора да знае да направиме хармонија!“

МИКЕЛАНЏЕЛО: „Уметноста е љубоморна: таа бара човекот потполно да ѝ припаѓа!“

ОГИСТ РОДЕН: „Уметност во која има живот не го прикажува минатото, туку го продолжува!“

ЈОЗЕФ ЧАПЕК: „Уметноста е убава вистина, никакво убава лага!“

МАРИ ФОН ЕБНЕР-ЕШЕНБАХ: „Природата е вистина; уметноста е врвна вистина!“

---

12 „Одјек“ бр. 250 од 31. X. 1909 година

13 „Политика“, Белград бр. 2070 од 21. X. 1909 со наслов „Театарот на турнејата во Скопје“ пишува дека групата ја сочинува и дел на оркестарот; гардеробата, реквизитата и декорацијата специјално се направени за ова гостување. Извршена е нова поделба на улогите и сите постари актери се согласиле да учествуваат во хорот и по цел ден да учат песни за да го дополнат.

14 „Вечерње новости“ бр. 311 од 12. XI. 1909

Достоевски како драматург и артист

(По повод 100-годишнината од неговата смрт 1881-1981)

Достоевски е општочовечки книжевен гениј и великан. Неговите дела имаат трајна вредност во богатата културна и уметничка ризница на сите народи во светот, на целото човештво. Наречен е со право **„Шекспир на прозата“**, поради своето вонредно познавање на човечката душа и на сите нејзини неисцрпни, сложени и зачудувачки вртоци; па и на оние што се кријат зад густите превези на подсвеста. Достоевски, како човек со огромна лична култура, како творец и книжевник, вонредно ги ценеше и ги сакаше страсно и другите уметности: **музиката, сликарството и сценската уметност.**

Во времето кога Достоевски беше питомец на Инженерското училиште на Воената академија во Петроград (1838—1841), покрај совесното учење, наоѓаше време и за читање. Читаше многу, премногу. Тогаш, негови најсакани автори беа бесмртниот **Пушкин и Шилер.** Читајќи ги нивните драмски творби, Достоевски намисли да се обиде и самиот во драмското творештво, **па во 1840—1841 ги напиша, под очигледно нивно влијание, историските драми „Марија Стјуарт“ и „Борис Годунов“.**

Најверојатно Достоевски се зафати веднаш со еден од најтешките книжевни родови заради тоа што гледаше големи убавини во драмската реч и во нејзиното сценско исполнување. За него убавината беше нешто бесцено. Тој велеше: **„Идеалот на убавината и на нормалноста не можат да пропаднат во здраво општество“.**

Подоцна Достоевски се определува за романот. Пишува главно романи, а некое време и политички есеи, полни со исклучиво негови лични погледи за низа прашања во рускиот и меѓународниот политички живот. Неговите романи се одликуваат со еден парадокс: **некои од нив содржат речиси сценски идеално решени монолози и дијалози,** додека другите од нив се речиси невозможни за каква и да е успешна сценска адаптација, прикжување, освен во вид на современите монодрами.

И покрај зафатеноста со пишувањето на романи, Достоевски не ја заборави својата прва љубов — драмската уметност. По враќање од заточението во Сибир и од принудното служење на воениот рок, тој ја прифати понудата на петербуршкиот Книжевен фонд да **настапи како артист во Гогољевиот „Ревизор“. Самиот ја избра улогата на управителот на поштата Шпекин,** сметајќи дека таа е — како што велеше — **една од најкомичните улоги: не само во Гогољевиот, туку и во целиот руски репертоар, а покрај тоа е исполнета и со длабока општествена смисла“.**

На претставата Достоевски се пројави како даровит комичар (а беше и вонреден рецитатор). Режисерот П. И. Вајнеберг вака го оцени неговото сценско настапување: **„... фин комичар, кој умее да предизвика вистинска гогољевска смеа“.** Многубројните драмски замисли на Достоевски се согледуваат во неговите писма до артистката Александра Ивановна Куликова-Шуберт, во која тој се вљуби постепено, така што не го криеше веќе своето чувство ни во писмата што ѝ ги праќаше. Артистката беше разведена од првиот маж Шуберт и живееше во втор брак со личниот лекар на Достоевски, д-р Степан Димитриевич Јановски, а самата беше сметана за една од најдобрите руски интерпретаторки на улоги на наивни и вљубени девојки (имаше 25 години тогаш). Достоевски ја привлекуваше како книжевник.

Во едно писмо Достоевски ѝ раскажува на артистката што мисли да направи лично за неа: **„Да имам и најмала дарба за пишување на комедија, макар едночинка, би ја напишал за вас. Ќе се обидам. Ако успеам (други ќе одлучат за тоа), ќе ви ја подарам во знак на своето најдлабоко почитување.“**

Меѓутоа, Шубертова му раскажа повеќе отколку што беше неопходно на мажот си д-р Јановски за чувствата на Достоевски кон неа. Големиот психолог почувствува на време дека треба да ја прекине својата романтична врска со артистката на начин што никого нема да навреди. „Целиот одговор на Достоевски“ — вели неговиот биограф Леонид Гросман — „е маскиран прекин со артиската, покрај беспрекорно љубезно однесување со неа. Така беа прекинати за секогаш нивните односи“.

Додека го пишуваше романот „Злостор и казна“, Достоевски се насели времено во Лублин, каде живееше семејството на неговата највозљубена сестра Вера Михајлова, сопруга на д-р Иванов. На тој начин генијалниот писател се најде меѓу поголем број млади луѓе, од кои некои му беа внуци од сестрата. Новата средина го поттикна пак на драмски потфати: **Достоевски правеше со младите занимливи драматизации, на пример, Пушкиновиот „Црн шал“, му суди на внукот Карепин...“** За тие настани си спомнува Н. Н. фон Фохт:

„Прошетките обично свршуваа со различни забави во паркот, што понекогаш траеја и до полноќ. Ф. М. Достоевски учествуваше активно во игрите и во тој поглед покажуваше голема досетливост. Еднаш дури му текна на ум да направи нешто како летен театар, во кој би сме давале импровизирани претстави“. Таков беш Достоевски во однос на драмската уметност — тој ја ценеше, ја сакаше и самиот се обидуваше во неа и како писател и како артист.

Драмитс на Иво Војновиќ во Македонија

Харалампие **ПОЛЕНАКОВИЌ**

1. „Еквиноцио“ од Иво Војновиќ и „Чест“ од Васил Ил>оски

Дваесетгодишниот матурант на кумановската гимназија **Васил Иљоски,** (роден во Крушево 1902), веќе познат од 1922 како писател на драмски текстови (со својот драмолет **„По матурата“** се прослави меѓу кумановците), па 1922 стапи како студент на Филозофскиот факултет во Скопје.

Во ова време во Скопје работеше Народниот театар, кој имаше богат и разновиден репертоар, меѓу другото и дела од **Иво Војновиќ.** Од сезоната 1922/23 и во текот на неколкуте наредни години па до сломот 1941, повремено, на репертоарот на Народниот театар во Скопје беше присутен Иво Војновиќ, најчесто со своето најдобро драмско дело „Еквиноцио“. За време на студиите на младиот македонски писател Иљоски, во Скопје е изведен „Еквиноцио“. Можеби е значајно и тоа дека во текот на студирањето на Васил Иљоски, на Скопскиот факултет професори беа: **Петар Колендиќ** од Дубровник, одличен познавач на југословенската книжевност, особено драмската, и историчарот **Грга Новак** од Хвар. Новак извесно време активно соработуваше со Народниот театар, еднаш го заменуваше отсутниот директор на Театарот, а повремено држеше конференции во Театарот за поедини автори на изведуваните дела. Новак направи еден значаен и критички приказ за работата на Народниот театар во Скопје.

Во Народниот театар во Скопје во текот на 1928 поставено е првото значајно драмско дело на Васил Иљоски, напишано на кумановски „дијалекти“ — „Ленче Кумановче“ (денес со наслов „Бегалка“), благодарејќи на разбирањето на тогашниот управник на Театарот Радивој Караџиќ и привремениот вршител на должноста управник Душан Недељковиќ.

Девет години подоцна, 1937 година, во истиот театар изведена е комедијата во три чина **„Нагазил човекот“** (денес со наслов „Чорбаџи Теодос“), пишувана на скопски „дијалект“. До поразот 1941 год.,Иљоски продолжи со пишување на драмски текстови, за по ослободувањето, меѓу другото, да објави голем број драми со историска тематика и од современиот живот. Тој денес е најстар македонски писател и член е на Македонската академија на науките и уметностите.

1953 година Васил Иљоски (Василие Илиќ) ја објави драмата во четири чина „Чест“. Истата година Народниот театар од Битола ја имаше оваа претстава на својот репертоар.

Како и во делото „Еквиноцио“ од Војновиќ, и во оваа драма на македонскиот драмски писател се слика животот на печалбарското семејство, од почетокот на втората половина на XIX век, кој во Македонија се одликува со сè поголемо одење на печалбари во странски земји, најмногу во Америка. Оваа земја народот ја проколнал во своите песни, поради тоа што многу печалбари во неа ги изгубиле здравјето и младоста, а некои и животот од тешките физички работи. Во ова време во Македонија започнува културна и национална преродба, изразена пред сè во борбата за воведување на македонскиот народен јазик во школите и во богослужбата, наместо грчкиот што сеуште господареше, заедно со фанариотите и со грчко-патријаршиските црковни раководители. На овие моменти површно укажува Иљоски во драмата „Чест“.

Основата на драмаа „Чест“ ја сочинува еден вистински настан што се случил во Охрид во едно печалбарско семејство, кога повратникот од Америка, Стефан, по мачни 17 години поминати на работа во Америка, се враќа кај своето семејство во една темна дождлива ноќ — слична на онаа во „Еквиноцио“ од Иво Војновиќ. Повратникот е многу изменет во ликот, ослабен, целиот со брчки, со траги од макотрпната работа и прележаната болест. Чукајќи на затворената врата, тој на прашањето на мајката и жената да се каже кој, се претставува како пријател на нејзиниот син, односно маж Стефан. Тој, поради невремето, навратил да ги извести дека Стефан наскоро ќе се врати. Повратникот постапил вака, бидејќи слушнал лажна вест дека неговата жена непристојно се однесувала и дека имала недозволени односи со еден свештеник, кога митрополитот го расчинува поради ваквиот однос. Авторот на драмата знае дека свештеникот е расчинет од митрополитот, но поради тоа што се осмелил да служи служба во црква на словенски јазик, а не на грчки . . .

Во полутемнината жената не го препознава Стефан. Кога повратникот одговарал, на жените им се причинило дека го препознала гласот на нивниот Стефан, но не ни помислиле дека гостинот лажно се претставува.

*

Од досегашното изнесување на содржината на драмата „Чест“ може да се забележат некои заеднички појави со драмата „Еквиноцио“ од Војновиќ. Во „Еквиноцио“ дејствието се одигрува на дубровничкото приморје, а кај Иљоски во Охрид, на брегот на езерото. Во двата случаја во сиромашни семејства, во светот на рибари и работници. Кулминацијата на дејствието кај Војновиќ се одигрува во време на еквиноцио — кај Иљоски исто така во темна ноќ, кога се споиле небото и земјата, во бура и невреме, кога ни прст пред носот не можело да се види. Кога Јеле и Влахо Слепиот го слушнале гласот на тукушто пристигнатиот богаташ од Америка Нико Мариновиќ, веднаш помислиле дека е тоа гласот на човекот кој пред 29 години, напуштајќи го огништето заминал во Америка на печалба, оставајќи ја младата Јеле бремена, и за целото време на печалбата не се јавил ни еднаш. Расплетите во делата на Иљоски и

Војновиќ одат независно еден од друг. Како што е познато, Јеле со стап го усмртува неверниот љубовник Нико, за да го спречи на неговиот и на синот на Јеле — иако од незнаење — да не им нанесе бол, земајќи му ја девојката Аница. Правдата со постапката на Јеле е задоволена, бидејќи Американецот одбива да ја озакони врската со Јеле.

Кај Иљоски трагичниот крај претставува сплет на наивни постапки од страна на пристигнатиот печалбар Стефан, кој ја испитува верноста на својата жена и честа на куќата. Во еден момент кога мајката оди да зготви вечера, во полутемната соба останува печалбарот со жената, во еден момент тој ја прегрнува сакајќи да ја бакне и истовремено да провери дали останала чесна. Избезумена и длабоко навредена, жената во одбрана на својата чест го фаќа за гуша, го стега и ја повикува на помош свекрвата. Двете го задушуваат нивниот Стефан, кој не стигнува да каже навистина кој е.

Епилогот е утредента, кога в зори кај својата мајка доаѓа сестрата на задавениот, сакајќи да го поздрави. Нејзиниот маж го видел шурата в кафеана, каде шот Стефан од озборувањето на гостите слушнал за лажното неверство на својата жена. Мајката и жената остануваат избезумени кога виделе дека со своите раце го задавиле долгоочекуваниот Стефан!

Пишувајќи ја драмата, Васил Иљоски се користел со македонски народни песни од Охрид, во кои е опеан овој трагичен настан. Ароманските народни песни од охридскиот крај овој настан го локализирале во Охрид. За ова пишував уште **1949 година во својата студија „Животот на македонската народна песна во првата половина на XIX век“** (списание „Иднина“, II кн. 3, стр. 57—75, а подоцна препечатувано ,последен пат во книгата „Студија за македонскиот фолклор“, Скопје, 1973, 42—70, особено стр. 66).

Сакајќи да ги проверам своите судови за поврзаноста на „Еквиноцио“ со драмата на Васил Иљоски, во една прилика поведов разговор со Васил Иљоски за тоа дека во неговата драма се чувствува влијание од ова дело на Војновиќ. Плодниот драмски писател со насмев ги потврди моите судови, велејќи дека кога ја пишувал драмата „Чест“, некаде во неговите мисли била присутна драмата „Еквиноцио“ од Иво Војновиќ.

2. Драмите на Иво Војновиќ изведувани во Народниот театар во Скопје (Битола и Пеќ).

Врз основа на делумно сочуваната архива на Народниот театар од Скопје и нешто објавени податоци во публикациите на овој Театар (неколку театарски годишници, односно прегледи на сезоните), еве ја судбината на драмите на Војновиќ во Македонија.

Првото спомнување на Иво Војновиќ во архивата на Народниот театар е во актот бр. 593 од **16 јуни 1921 година** упатен до **Уметничкото одделение** на Министерството за просвета во Белград. Во овој акт се дава скица на репертоарот за следната театарска сезона и во неа од домашни писатели се предвидува и Иво Војновиќ со **„Смртта на мајката на Југовиќите“.**

Во сезоната 1922/23, во 1922 год. изведена е **„Еквиноцио“** од Иво Војновиќ, а „Смртта на макатa на Југовиќите“ е поместена за сезоната 1925/26. 1925/26.

Од актот на управата на Народниот театар во Скопје бр. 609 од 8 мај 1922, упатен до Министерството за просвета — Уметничко одделение, се соопштува дека „во текот на април се одржани проби на „Еквиноцио“ за идниот месец“.

Од актите на Народниот театар, упатени до Министерството за просвета од 20 мај 1923, се гледа дека „Еквиноцио“ е изведена во Народниот театар во Скопје. Освен тоа, на матинето за учениците дадена е реприза со конференција за оваа драма, која ја одржал гимназискиот професор **Душан Љотиќ.** „Еквиноцио“ ја режираше **Милорад Петровиќ**, а музиката била на Станислав Бинички. (Од прилогот на Крешимир Фрибец „Хрватските поети во српската музика“, „Политика“, Белград, 24. III. 1979“, стр. 14, се гледа дека за драмските дела на Иво Војновиќ, сценска музика компонирале, покрај Бинички, и **Љубомир Бошњаковиќ Стеван Христиќ, Петар Коњовиќ и Оскар Данон).**

Во сезоната 1924/25:

„Еквиноцио“ е изведен на 23 декември 1924, еднаш, со приход од 1.956 д.

„Еквиноцио“ е езведен на 11 јануари 1925, еднаш, со приход од 3.786 д.

Во сезоната 1925/26:

„Еквиноцио“ го изведувале актери од скопскиот Народен театар во Битола на ден 14. XI. 1926 година, еднаш, со приход од 1.627,30 д.

„Госпоѓата со сончоглед“, во режија на Александар Верешчанин, ја изведоа артистите од Народниот театар од Скопје 4 пати и еднаш во Битола, на ден 5. VI. 1926 година по повод отворањето на Народниот театар во Битола.

„Смртта на мајката на Југовиќите“, II чин, во режија на Јосиф Срдановиќ.

Во сезоната 1926/27 „Еквиноцио“, еднаш.

Во сезоната 1930/31 се обновува „Еквиноцио“.

Во сезоната 1932/33 „Госпоѓата со сончоглед“, обновена како премиера.

Во сезоната 1933/34 „Еквиноцио“, со реприза на „Дубровничката трилогија“ (податок во прегледот на сезоната 1933/34).

Во сезоната 1938/39 (податок од Театарскиот годишник, стр. 49) „Еквиноцио“ и „Смртта на мајката на Југовиќите“.

Во сезоната 1939/40: Во Театарскиот годишник, стр. 45, предвидено е изведување на „Еквиноцио“ и „Смртта на мајката на Југовиќите“.

Во сезоната 1940/41 „Еквиноцио“ изведена на 12. XI. 1940, режисер Алберт Горјаниќ.

Во сезоната 1955/56 „Еквиноцио“, режисер Мирко Стефановски, премиера 10. IX. 1955, вкупно 14 претстави со 2.382 гледачи и „Еквиноцио“ го даваше Народниот театар во Кочани и една претстава на оваа драма е изведена во Прилеп.

*

Членовите на Народниот театар од Скопје, во јули 1925 година го прикажаа вториот чин од претставата „Смртта на мајката на Југовиќите“ во Пеќ, со приход од 4.307,50 дин.

3. Литература за делата на Војновиќ изведувани во Скопје

Премиери на скопската сцена: „Господин благородник“ од Молиер, „Еквиноцио“ од Иво Војновиќ („Привредни гласник“, Скопје, 1922, бр. 205).

Јован Костиќ, „Дубровничка трилогија“ од Иво **Војновиќ на скопската сцена („Вардар“, Скопје,** 1934, бр. 180).

Х. Поленаковиќ, Иво Војновиќ и неговата драма „Еквиноцио“ („Театарски весник“, Скопје, год. III, 1. XI. 1940, бр. 5, 1—5).

Лев Бирински: „Бркотница“, Драмски театар Скопје

Игор МРДУЉАШ

Радио Загреб, 28 октомври 1981: На самиот крај на **Гавелините вечери**, кога веќе доста опадна способноста за концентрација по три седмици исполнети секоја вечер со нова претстава, **драмските уметници од Скопје ни приредија воодушевувачко доживување со својата изведба на трагикомедијата „Бркотница“ од Лев Бирински.** Дека станува збор за многу добар актерски ансамбл можевме да се увериме минатата година при гостувањето со претставата **„Диво месо“**, што се потврди и со нивното годинашно претставување пред загрепската публика.

Добар дел на заслугите секако ѝ припаѓа на многу интересната драма од кај нас сосема непознатиот руски драматичар Лев Бирински. Според недоволните податоци, Бирински е Евреин, роден 1885 година во Киев. Морал да емигрира како и многу други негови сонародници пред царистичките антисемитски погроми и да се засолни во Виена каде што работел во некоја книжарница и преведувал од 12 јазици. Се враќа за кратко време во Русија кога избива Револуцијата 1905 година, но повторно мора да бега назад во Виена. Во тој град, 1910 година, изведена му е драмата „Молох*, а две години подоцна во Прага е печатена трагикомедијата „Бркотница“ којашто сојата праизведба ќе ја има во прашкото Народно дивадло дури 1924 година. Бирински се враќа во татковината по избивањето на Октомвриската револуција и загина 1920 година во борбите против интервенционистите. Тоа е, се чини, сѐ што воопшто се знае за овој автор.

„БОРБА“, 30 ОКТОМВРИ 1981 ГОДИНА:

„Гавелини вечери: И гости и домаќини — подеднакво вредни остварувања на ансамбли од Белград, Вараждин, Титоград и Скопје.

. . . а скопјаните прикажаа вистинска бравурозност во правење на политичка комедија од животот на предреволуционерна Русија со текстот „Бркотница“ од Бирински“. (Наско Фрндиќ).

Податокот за создавањето на трагикомедијата „Бркотница“ е речиси збунувачки. Имено, пред седумдесет години да било можно да се напише драма така жестоко иронична спрема секој авторитет и догма, а тоа да не биде метафоричкиот „Крарл Иби“, туку драма цврсто вметната во време и простор, навистина е вчудовидувачки. Бирински бил, да не заборавиме, бездруго на страната на револуционерните промени во руското општество, тој и загинал бранејќи ги, а сепак имал храброст својот идеал да го стави под призмата на гротеска и да се подбива со неговите заблуди. Во драматургиската постапка пример му се секако класиците на руската гротескна драма, бездруго и Гоголь со својата менажерија губерниски ликови. Врзувањето на комичното со трагичното ја прави оваа драма исклучителна во поновата светска драматургија.

„ВЕЧЕРЊИ ЛИСТ“, 28 ОКТОМВРИ 1981 ГОДИНА:

Гавелини вечери — смотра долга 25 дена.

„Од година в година Гавелините вечери стануваат сѐ поинтересни. Се чини дека годинава, кога се усреќија со Шлоспарк Театер од Берлин и извонредната претстава од Скопје . . . го достигнаа врвот. Го докажуваше тоа секоја вечер полниот салон, некогаш и до задушливост преполн, како и срдечните аплаузи на крајот на секоја поуспешна претстава“. (М. Гргичевиќ).

Младиот режисер **Владимир Милчин** ја поставил „Бркотница“ пред сѐ вешто и обмислено. Во сценографската рамка на **Бранко Костовски**, режисерот градел бурлескни ситуации, прецизно од мерувајќи го нивното функционирање внатре во општата замисла на претставата. Многупати се чинеше дека одделни сцени ќе се лизнат во претерување, но актерите и режисерот секогаш успеваа да се задржат на самата граница на мерка и оправданост. Милчин исто така не сакал да ја жртвува ни силната поттикнувачка енергија на комиката, макаршто ни некоја „посериозна“ претстава не би била неточно толкување, како што на драмата не ѝ ја одзел ни полната јасност во сите слоеви на значење.

Актерскиот состав на Драмскиот театар покажа исклучителна смисла за изедначена игра во која сепак секој учесник оствари цврсто профилиран и целосен лик. **Ацо Јовановски** како Губернатор, **Лилјана Велјанова** како неговата воспалена сопруга, Голдман на **Стево Спасовски**, Никита на **Ненад Милосављевиќ** — сите тие се до еден добри актерски остварувања, но како во улогите особено да уживаа помладите членови на ансмблот меѓу кои **Ненад Стојановски** како Козаков, **Диме Илиев** како Коља, **Виолета Шапковска** како Маша и **Марин Бабиќ** како фома кои со вистинска актерска бравурозност ги совладаа стапиците на пародичноста и нѐ уверија дека само сериозен творечки влог на секој учесник гарантира претстава без слаби места. Скопската претстава навистина е една од најдобрите во програмата на IX Гавелини вечери.

Дали ви е познато...

1. Кога Војдан Чернодрински со својот театар имал турнеја низ Кралството Србија и каков впечаток оставил?

На својата турнеја по Кралството Србија Војдан Чернодрински со својот театар ја прикажал „Крвава македонска свадба“ во Народното позориште на 10. 12. 1903 година. На претставата биле присутни и членови на кралската династија, а меѓу, многумина јавни и културни работници бил и Бранислав Нушиќ.

На 12, 13 и 15. 12. 1902 година претставата е прикажана во Коларчевиот универзитет во кој работи театарот „Орфеум“ на Брана Цветковиќ. На 18. декември заминуваат во Крагуевац, Пожаревац, Ниш и Врање каде што ја прикажуваат претставата.

Српското Кралско позориште му издава на В. Чернодрински уверение под бр. 14 од 4 јануари 1904 година со следнава содржина: „Македонската театарска дружина под управа на г-н В. Чернодрински ја даде во Народното позориште на 10. 12. 1903 година претставата „Крвава свадба македонска“ издржано и со убав успех“.

Театарскиот критичар на белградскиот весник „Штампа“ пишува: „Цвета ја играше г-ѓа Чернодринска. Цел еден чин таа го исполни со плачење кое и од нас гледачите измамуваше солзи. Г-н Чернодрински (Станко) автор на делото беше многу природен. Морам да признам дека целата игра многу ме изненади. Делото беше играно со таква топлина, со таква обземеност од животот што се слика, така што секоја пофалба што би ја упатил на адреса на оваа одлична млада трупа на македонскиот театар би била мала. Јас сосема се заборавив дека сум во театар. Ми се чинеше дека не гледам артисти, туку дека ги гледам оние севозможни маки на македонското население, и дека го слушам нивниот лелек“. Од друга страна, весникот „Македонија“ пишува дека ова гостување значи бугарска пропаганда во Кралството Србија. Ваквото пишување не го поматува срдечниот прием на Чернодрински во Србија.

2. Кој е основоположникот на македонската радио-драма?

Цела година по емитувањето на првата програма на македонски јазик преку Радио Скопје, во етерот беше емитувана и првата македонска радио-пиеса. Оттаму 21. 11. 1945 година претставува датум од историско значење на радио драмата. На тој ден, во попладневните часови, во директен пренос беше изведена радио-драмата „Шпекуланти“ што ја напиша афирмираниот македонски драмски писател Ристе Крле. На тој начин авторот на популарните драмски текстови „Антица“, „Милион маченици“, „Парите се отепувачка“ и други, стана основоположник на националната радио-драма, личност чие што име ќе заземе заслужено место во историјата на овој вид уметничко творештво.

3. Каква била активноста на гевгелиските театарски аматери пред Втората светска војна?

Во ноември 1927 година цариникот Саво Павловиќ го основал „гевгелискиот аматерски театар“. За секретар на театарот бил назначен сообраќајниот чиновник Миле Ратковиќ, а актери, покрај нив, биле Нада Павловиќ, Серафим Диновиќ, Рајна Стаматовиќ, Дела Ѓурчиновиќ, Маца Сандиќ, Ристо Пакетчиевиќ и други. Покрај многу други, ги прикажале „Војвода Брана“ од Сима Ј. Буниќ „Ивкова слава“ и „Шокица“ од Округиќ, „Кир Јања“ од Стерија Поповиќ, „Свет“, „Сомнително лице“, „Белград некогаш и сега“, „Нажалена фамилија“ од Бранислав Нушиќ, „Девојачка клетва“ од Љубинко, „Пороен дожд“ од Пеција Петровиќ, „Зулејка“, „Карлова тетка“ од Брандам Томас; „Чичковата куќа“ од М. Мјасницки. Театарот имал над 40 актери од кои 15 жени. Што се одржал театарот пред сѐ има да заблагодари на самопожртвуваноста на учесниците, а исто така и на помошта на меродавните. Така, на име помош до 1936 година тој добил од „Кралскиот фонд за народно просветување“ на двапати по 2.000 динари; од Управата на дворот 3.000 динари; од Министерството за внатрешни работи 1.000 динари и од Банската управа 500 динари.

Покрај претставите што ги прикажувал во Гевгелија, театарот прикажувал претстави и во Богданци, Стојаково, Струмица и Кавадарци. Во периодот до 1936 година гостувале во Солун на трипати со по две претстави и постигнале забележителен резултат.

Ваквата активност траеше, со мали осцилации, сѐ до почетокот на Втората светска војна. Во овој период во аматерскиот театар повремено гостуваа и професионални артисти на Кралскиот театар од Скопје.

Мошне значајно е дека гевгелиските аматери ја поставија на репертоар пиесата „Печалбари“ од Антон Панов.

Р. С.

САША ГИТРИ: „Да се влезе во салонот додека артистот е на сцената е исто како да ставиш рака на рамото на човек кој црта!“

ЗИГМУНТ ГРАФ: „Лошите драмски дела можат да бидат спасени со извонредна претстава, а добрите не можат да бидат уништени ни со најбедна изведба!“

Републички преглед на премиери

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

АЛБАНСКА ДРАМА

Софокле:

„КРАЛОТ ЕДИП“

Режисер: Вукан Диневски

Сценографи: Исмаил Рама и Вукан Диневски

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

Музика: Љупчо Константинов

Превод: Есад Мекули и Тајар Хатипи

Лектор: Хамза Река

лица:

Едип, кралот на Теба	Исмаил Рама
Јокаста, кралицата	Антонета Ковачевиќ
Креонт, братот на Јокаста	Бехџет Питарка
Свештеникот на Зевс	Вехби Керими
Гласникот од Коринт	Џеват Лимани
Овчарот на Лај	Зија Бериша
Гласникот од кралскиот двор	Селман Јусуфи
Корифејот	Ќамил Веинер
Кралската придружба	Селман Јусуфи Шефкет Наим
Придружбата на кралицата	Силвана Бајчиновци Дрита Морина

Хорот: Екрем Ахмети, Вехби Керими, Хекуран Лога, Агрон Бериша, Фазли Шаќири, Фехми Груби, Енвер Бехџет, Ријад Тахир, Вера Јоза, Лезе Томи, Дијана Мехмети, Елхаме Билал, Дрита Алиу и Ајета Реџепи.

Инспициент: Мејди Алидемај

Суфлер: Туркене Кадриу

Премиера: 26 септември 1981 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

Фадил Хаџиќ:

„ПОЛНЕТА ПТИЦА“

(комедија во два дела)

Режисер: Ѓорѓи Трајанов

Сценограф: Тодор Максимов

Костимограф: Ѓорѓи дравев, к. г.

Костимограф: Ѓорѓи Здравев, к. г.

Превод: Саша Маркус

лица:

Томо Врчек	Филимен Џинес
Анѓа Врчек	Елица Јанева
Фрањо Чук	Лазар Атанасов
Лудевит Хумски	Орце Трајановски
Милица Папак	Јелица Кирова
Ѓукица Цуфај	Стојан Арев
Бобан	Драган Механџиски
Саша Врчек	Тодорка Гиразова
Уредник	Јован Трпевски
Женска странка	Ружа Икономова

Премиера: 27 септември 1981

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР-СКОПЈЕ

ДРАМА

Миливое Мајсторовиќ:

„КУТРИТЕ“

драма

Режисер: Владимир Милчин

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

л и ц а:

Драгица	Јоана Поповска
Јасмина	Катина Иванова
Илија	Кирил Ристоски
Драган	Емил Рубен
Жика	Владимир Светиев
Пера	Кирил Андоновски

Премиера: 30 септември 1981 година

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Роже Витрак:

„ВИКТОР ИЛИ ДЕЦА НА ВЛАСТ“

(граѓанска драма во 3 чина)

Режисер: Жарко Петан, к. г.

Сценограф: Нико Матул, к. г.

Костимограф: Елена Дончева

Избор на музика: Михаил Бошковски

Превод: Дијана Михајлова

Лектура: Илија Милчин

л и ц а:

Виктор, 9 години	Ненад Стојановски
Шарл Помел, татко	Благоја Чоревски
Емили Помел, мајка	Лилјана Георгиевска
Лилин, слугинка	Снежана Михајловиќ
Естер, 6 години	Ленче Делова
Антоан Мањо, татко	Петар Темелковски
Тереза Мањо, мајка	Мајда Тушар
Ген. Етјен Лонсегир	Ацо Јовановски
Ида Мормар	Лилјана Велјанова
Докторот	Ацо Ѓорчев

Инспициент: Ѓурко Стојановски

Суфлер: Снежана Бошњаковска

Премиера: 4 октомври 1981 година

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ДРАМА

Ж. Павлов, М. Поповски, И. Карадак, Љ. Филјанов, Е. Проевски и С. Штериоски:

„ОСТЕН“

Режисер: Бранко Ставрев

Сценографи: Костадин Танчев и Румен Ќамилов

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

Музика: Љупчо Константинов

у ч е с т в у в а а т:

Цветанка Јакимовска, Киро Ќортошев, Катерина Крстева, Душко Костовски, Томе Витанов, Драги Крстевски, Славко Нинов, Емилија Андреева, Веска Вртева, Соња Каранџулова, Тома Кировски, Афродита Кирјаковска, Снежана Киселичка, Ѓорѓи Колозов, Добрила Пуцкова, Мирче Доневски, Слаѓана Нешиќ и Александар Џуровски.

Премиера: 16 октомври 1981 година

НАРОДЕН ТЕАТАР

„ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Сем и Бела Спевак:

„НЕ СМЕ НИЕ АНГЕЛИ“

— „Трите ангели“ —

(комедија во 3 чина)

Режисер: Блаже Алексоски

Сценограф: Васил Костов

л и ц а:

Феликс ди Кота	Аце Михајлоски
Емилија ди Кота	Лидија Иваноска
Марија Лујза	Ева Глишиќ; и Лилјана Петровска
Жозеф	Благоја Ивчески
Жил	Димитар Вандески
Алфред	Трајче Иваноски
Анри Трошар	Блаже Алексоски
Пол	Најдо Тодевски
Г-ѓа Парол	Лилјана Ракиџиева
Доктор	Трајче Јованчески

Инспициент: Благоја Пепељугоски

Суфлер: Љубица Жежоска

Премиера: 25 октомври 1981

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

Миле Попоски:

„БАБАМБИТОЛСКИ ПАТРДИИ“

(комедија во два дела)

Режисер: Димитрие Османли, к. г.

Сценограф: Петар Ангеловски

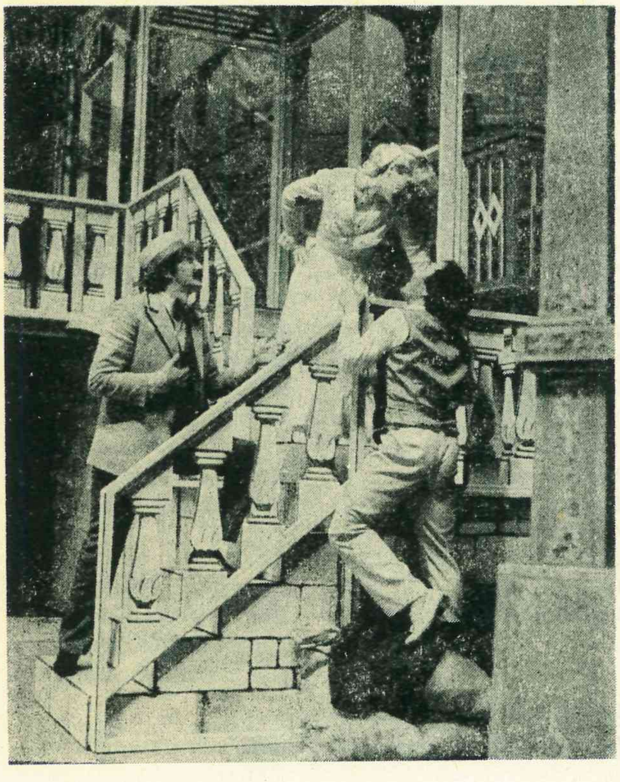
Костимограф: Елена Танчева, к. г.

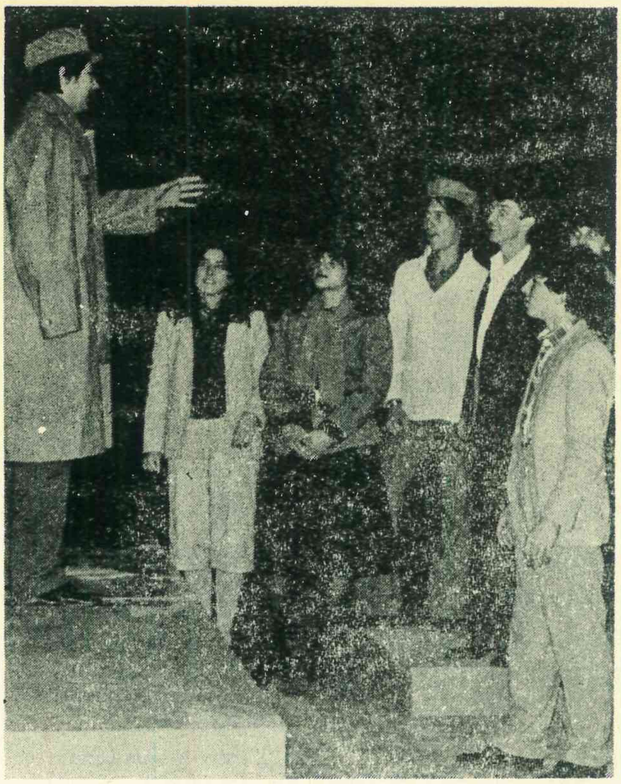
Музика: Славе Димитров, к. г.

л и ц а:

Пејо	Петар Мирчевски
Аџи Јанкула	Ацо Стефановски
Софре	Петар Стојковски
Сандре	Слободан Степановски
Фатиме	Радојка Димевска
Пандора	Менка Георгиева
Маки	Методија Марковски
Хер Курт	Илко Стефановски
Румена	Наде Николова
Евдокија	Ратка Радмановиќ
Шабан	Јосиф Јосифовски
Месар Сади	Михаило Петровски
Коџабашија	Благој Николов
Цветан	Станко Стоилков
Ејуп	Димитар Илиевски
Спиридон	Аднан Алитовски
	Драги Атанасовски

Премира: 4 ноември 1981 година





НАРОДЕН ТЕАТАР КУМАНОВО

Томе Момировски:

„ОГАН, ВИШНЕЕЊЕ И ЦВЕТ“

Режисер: Ацо Алексов

Сцена и костими: Чедо Христов

Композитор: Димитар Масевски

Учествуваат:

Д. Ѓорѓиоски, М. С. Апостоловски, Ж. Пешевски, И. Струмениковски, Д. Димитриевски, К. Ивковска, Ѓ. Андов, А. Миса, Ј. Ристевски, Љ. Гојковиќ, М. Боцева, С. Василковска, Б. Наковски, К. Петковски, Л. Стојанова, Ч. Цветковски, П. Стефановски, М. Петковски, В. Ристевска, З. Тодоровски, И. Цветковски, Ж. Ростевска, Н. Стојановски, О. Петровска и М. Митревски.

Премиера: 10 ноември 1981 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

Молиер:

„ТАРТИФ“

Режисер: Димитар Станковски

Сценограф-костимограф: Владимир Георгиевски

Муз. илустрација: Андреј Бељан

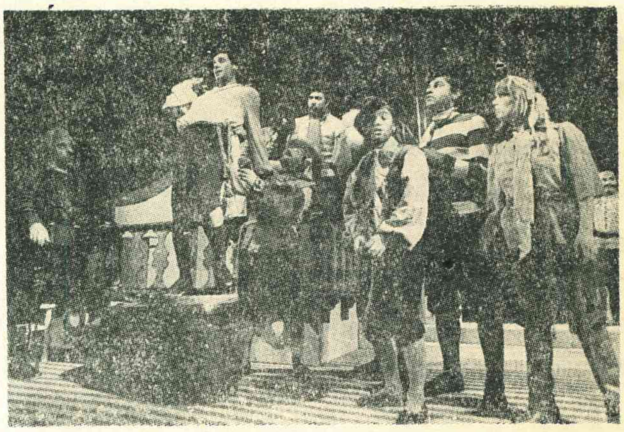
Превод: Лазо Каровски

л и ц а:

Клеант	Лазар Атанасов
Г-ѓа Пернел	Јелица Кирова
Оргон	Јован Трпевски
Елмира	Весна Стојановска-Николовска
Дамис	Драган Механџиски
Маријана	Тодорка Гиразова
Валер	Стојан Арев
Тартиф	Филимен Џинес
Дорина	Елица Арева
Лоран	Орце Трајановски

Суфлер и инспициент: Мичо Коцев

Премиера: 13 ноември 1981 година



ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Душко Радовиќ — Мирослав Беловиќ:

„ЏОН ПИПЛФОКС“

Режисер: Коле Ангеловски
Сценограф: Љубомир Чадиковски
Костимограф: Ѓорѓи Здравев
Музика: „Леб и сол“
Кореограф: Викторија Анѓушева
Кукли: Боро Крстевски
Специјални ефекти: д-р Аксенти Грнаров
— во соработка со ЕМИЗ — Електро Скопје
Превод: Димитар Солев

л и ц а:

Капетан Џон Пиплфокс	Јовица Михајловски
Капетан Фокс Џонсон	Лилјана Велјанова
Секирата	Димче Мешковски
Арчибалд	Владимир Ангеловски
Желката	Стево Спасовски
Ланабој	Виолета Шапковска
Коновал	Диме Илиев
Убавиот Смит	Ѓокица Лукаревски
Пудинг Џо	Ацо Дуковски
Сајланс	Симе Илиев
Роберт Смајл	Владимир Талевски
Тодор Рум	Димитар Зози
Оливер Тимиди	Марин Бабиќ
Големиот пират	Гоце Тодоровски
Тајниот пират	Лазе Манаскоски
Началникот на Адмиралитетот	Благоја Црвенков
Пештерата	Лилјана Велјанова
Чудовиштето	Викторија Анѓушева
Брзозборлестите жени	Викторија Анѓушева
	Гордана Божиновска
	Цветанка Јанакиевска

Инспициент: Томе Моловски

Премира: 21 ноември 1981 година

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

ТУРСКА ДРАМА

Иво Андриќ:

„АРГАТОТ СИМАН“

Драматизација: Тарик Дурсун К.

Режисер: Душан Наумовски

Сценограф: Чедо Христов

Костимограф: Јелена Патрногиќ

Музичка илустрација: Андреј Бељан

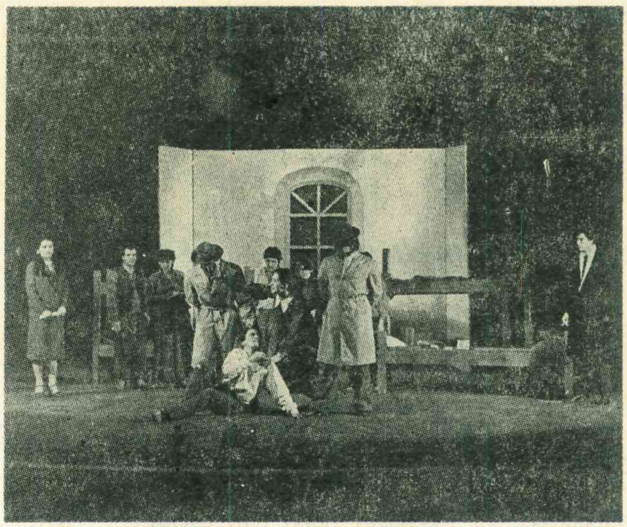
л и ц а:

Симан	Салаетин Билал
Марија	Јилдиз Рифат
Алекса	Љутфи Сејфула
Васо Генго	Фирдаус Неби
Ибрага Колош	Џемаил Максут
Мустабеј	Зекир Сипахи
Претседателот	Шерафетин Неби
Судијата	Мустафа Јашар
Управителот	Енвер Бехџет
Зечо	Фехми Груби
Офицерот	Наџи Шабан
Гласникот	Шефкет Хасан
Барабанџијата	Зекерија Хоџалар
Драган Феѓа	Енвер Бехџет
Ристо	Ријад Тахир
Полицајци	(I) Ирфан Бељур
	(II) Ријад Тахир
	(III) Зекерија Хоџалар

Инспициент: Абдурахман Рахман

Суфлер: Сузан Сејфула

Премиера: 11 декември 1981 година



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

АЛБАНСКА ДРАМА

Теки Дервиш:

„АТЕНТАТ ВО ТАВЕРНА“

(драма во 8 слики)

Режисер: Таки Дервиш

Асистент: Џеват Лимани

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Исмаил Рама

Музика: Сабаудин Жута

Лектор: Хамза Река

л и ц а:

Петрит	Сефедин Нуредини
Марија	Силвана Бајчиновци
Полковникот	Џеват Лимани
Дежурната	Елхаме Билал
Полицаец	Бајруш Мјаку
Мали	Селман Јусуфи
Лумо	Камил Веинер
Лазе	Зијадин Муртези
Марко	Бехџет Питарка
Вера	Ајета Реџепи
Имрања	Дрита Алиу
Лека	Вехби Керими
Душку	Фазли Шаќири
Гурбарди	Екрем Ахмети
Мајка	Вера Јоза
„Слика“	Беќир Нуредини
Сопственичка на кафеана	Дијана Мехмети
Келнер	Мејди Алидемај
Линда	Теута Фетаху
Арта	Хасие Жута
Коки	Зеќирја Џемаили
Нуни	Хекуран Лога
Лола	Нермине Кадриу
Толи	Илјаз Адеми
Воци	Мејди Алидемај
Пијанец	Исмаил Рама

Инспициент: Мејди Алидемај

Суфлер: Туркјан Кадриу

Премиера: 19 декември 1981 година

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

КУКЛЕНА СЦЕНА

Григор Витез:

„СИНАТА БОЈА НА СНЕГОТ“

Режисер: Давор Младинов

Креатор на куклите и сценограф:

Берислав Дежелиќ

Изработка на куклите: Боро Крстевски

Сонгови: „Леб и сол“

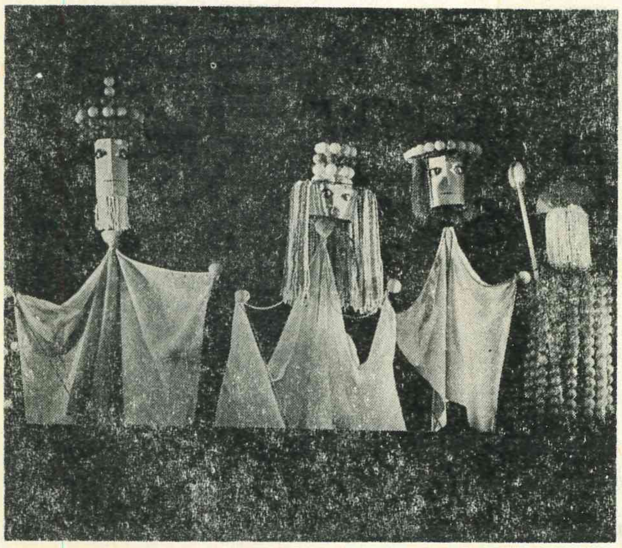
Превод: Георги Сталев

л и ц а:

Кралот Црнослав	Димче Мешковски
Принцезата Златка	Виолета Шапковска
Мудрецот Каш-Ка-Вал	Ванчо Петрушевски
Генералот Скрши-Нос	Кирчо Божиновски
Личен Перо	Симе Илиев
Дворскиот шут	Владимир Ангеловски
Дворскиот стражар	Ацо Дуковски

Инспициент: Ѓоко Стојановски

Премиера: 26 декември 1981 година



НАРОДЕН ТЕАТАР

„ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Жорж Фејдо:

„МУШИЧКИ ВО ГЛАВАТА“

Режисер: Илија Милчин
Сценограф: Васил Костов
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

л и ц а:

Виктор Шандебиз	Трајче Иваноски
Рајмонда Шандебиз	Лидија Иваноска
Камиј Шандебиз	Димитар Вандески
Ромен Турнел	Благоја Ивчески
Д-р Финаш	Петар Димоски
Карлос де Хистангва	Благоја Спиркоски
Лисиена де Хистангва	Љиљана Ракиџиева
Рагби	Панде Трајкоски
Ферајон	Блаже Алексоски
Пош	Трајче Иваноски
Етјен	Најдо Тодески
Антоанета	Евица Глишиќ
Евгенија	Иванка Ѓорѓиеска
Батистен	Аце Михајлоски

ИСПРАВКИ ЗА БРОЈОТ 16—17

■ На насловната страна е Јордан Хаџи Константинов-Џинот, фотос направен од бистата чиј автор е **Боро Митриќески.**

■ Написот под наслов „Јордан Хаџи Константинов Џинот“ го напиша **Ристо Стефановски.**

■ Поради грешка во печатењето, добивме само 550 наместо 1.000 примероци, па не бевме во можност да им испратиме на сите читатели.